





HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

I.





FRANZ [illegible]



HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

Vierte Auflage,

BEARBEITET VON WILHELM LÜBKE.



ERSTER BAND.

Mit Illustrationen und dem Bildniss von Franz Kugler.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1861.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Officin in Stuttgart.

AUS DEM VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne; in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen; in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das letztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt dieser Grund klar genug zu Tage: — das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe vorstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben;

das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgehen veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese so viel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eigenen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andere geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt . . . .

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können . . . .

Berlin, 22. October 1841.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Als ich das Verstehende vor sechs Jahren schrieb, hatte es mir nöthig geschienen, das Unternehmen der Herausgabe eines Handbuches der Kunstgeschichte zu rechtfertigen. Eine weitere Rechtfertigung haben die Jahre gebracht, die zu einer neuen Auflage führten. Das Buch, wie misslich auch seine Abfassung sein mochte, ist einem vielseitigen Bedürfnisse entgegengekommen.

Freilich ist die Wissenschaft der Kunstgeschichte immer noch in steter Entwickelung begriffen. Die mannigfachsten neuen Beobachtungen und Entdeckungen sind auf Feldern, auf denen wir schon heimisch zu sein glaubten, gemacht worden; ganze Kunst-Epochen und Zustände, die uns zum Theil völlig fremd waren, sind in den Kreis der übrigen hineingetreten; an wissenschaftlicher Erörterung, für das Ganze wie für das Einzelne, liegen die verschiedenartigsten neuen Arbeiten vor. Ich hoffe indess, dass mein Buch, in seinem Bau und in seiner Gliederung, überall die geeigneten Stellen darbietet, um auch das Neue, soweit letzteres überhaupt seine Zwecke berührt, in sich aufzunehmen.

Die zum Theil sehr umfassenden Bereicherungen, welche hiedurch veranlasst wurden, unterscheiden die zweite Auflage von der ersten. Da ich an dieser Arbeit durch anderweitige Verhältnisse verhindert war, so hat mein Freund Jacob Burckhardt die Güte gehabt, ihre Durchführung zu übernehmen. Ich habe ihm, der kürzlich auch die Umarbeitung meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. vollendet hat, für diese Hingabe im Namen der Werke, denen sie gewidmet war, meinen herzlichen Dank zu sagen.

Berlin, 15. September 1847.

ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Die Zusätze, welche durch meinen Freund J. Burckhardt der zweiten Auflage des Handbuches eingestreut waren, hatten dasselbe etwa um ein Zehntel vermehrt; die unablässig fortschreitenden Arbeiten in den Gebieten der Kunstgeschichte erforderten, als der Angriff der vorliegenden dritten Auflage nöthig ward, neue Bereicherungen und mit diesen vielfache Umänderungen des Werkes. In-

dem ich mich selbst wiederum anschickte, die neue Bearbeitung vorzunehmen, empfand ich, dass zugleich mein eigner Standpunkt, für die Auffassung der künstlerischen Dinge und ihrer historischen Entwickelung, seit jenen Jahren, in denen ich die erste Auflage schrieb, ein in vielfacher Beziehung anderer und, wie ich hoffe, ein festerer, tiefer das Wesen dieser Dinge erfassend, geworden war. Es kam noch ein Umstand hinzu, welcher auf die Bearbeitung der neuen Auflage von Einfluss war.

Die Abschnitte über die Architektur waren bisher, zum grossen Theile wenigstens, mit einer überwiegenden Sorge für das Einzelne behandelt worden; in demselben Sinne fortgeführt, mussten gerade bei ihnen, durch die Fülle der neueren baugeschichtlichen Forschungen, sehr umfassende Zusätze nöthig werden. Zugleich aber konnte es mir nicht entgehen, dass eine derartige Behandlung, bei den Grenzen, welche doch im Begriff des Handbuches lagen, schliesslich nicht befriedigen konnte, dass gerade die Rücksicht auf das Einzelne eine über jene Grenzen hinausgehende breitere Behandlung nöthig machen musste. Ich entschloss mich, diesem Uebelstande in andrer Weise zu begegnen. Langjährige Neigung zur Architekturgeschichte, die Aufsammlung vorbereitender Studien, die fortschreitende Einarbeitung dessen in diese Studien, was über die Einzelheiten des Faches in stets reicherer Folge erschienen war, gaben mir den Muth, die Abfassung einer selbständigen „Geschichte der Baukunst" zu unternehmen. Sie erscheint gleichzeitig mit der neuen Auflage des Handbuches.

Hiemit gewann ich für das letztere wesentliche Vortheile. Ich war im Stande, das Architektonische strenger zusammenzufassen, das Einzelne desselben (ohne zwar die nothwendige Rücksichtnahme darauf ausser Acht zu lassen) dem Gesammtergebnisse mehr unterzuordnen und, was vorzugsweise von Bedeutung ist, das Wechselverhältniss zwischen der Architektur und den bildenden Künsten seinen inneren Beziehungen nach tiefer und gründlicher zu Tage treten zu lassen. Eine durchgreifende Veränderung in der Anordnung war die Folge davon: — in der Geschichte der Baukunst durfte ich im Allgemeinen mehr den Gesetzen der lokalen Gruppirung folgen, welche für die Eigenthümlichkeiten dieses Kunstfaches grossentheils von so überwiegender Bedeutung sind; im Handbuch liess sich statt dessen jene mehr periodische Gliederung der Hauptabschnitte, welche der allgemeinen geschichtlichen Anschauung entspricht, in den Vorgrund stellen.

Andere Abweichungen von der Anordnung des Stoffes, welche früher maassgebend war, bedingten sich durch die, zum Theil so tiefgreifenden historischen Forschungen unsrer Tage, namentlich für die Frühepochen der Culturentwickelung, durch die Lichtstrahlen, welche von ihnen aus bis in seither sehr dunkle Kreise des künstlerischen Schaffens fortzuführen waren. In der Behandlung des Stoffes glaubte ich vor Allem auf Uebersichtlichkeit, auf Gleichmaass, soweit dasselbe nach den vorhandenen Mitteln überhaupt zu beschaffen war, auf scharfe Charakteristik im Allgemeinen und im Einzelnen, auf festen und gebundenen Ausdruck hinarbeiten zu müssen. Ich habe es hiedurch erreicht, den soviel vermehrten Stoff doch in den Grenzen eines Handbuches zusammenzuhalten. Ich darf es voraussetzen, dass die angestrebte Kürze der Fassung dem Studium des

Buches kein Hemmniss bereiten, dass der Leser geneigt sein wird, den Gedankengang des Verfassers mit eigener Gedankenthätigkeit zu begleiten. Ich wage selbst zu hoffen, dass eine gewisse Gattung von Schriftstellern fortfahren wird, mein Werk — in der günstigen Meinung, dass es eben das schlicht Vernünftige bringe, — ohne Nennung des ursprünglichen Verfassers in bester Ruhe auszuschreiben. Es giebt nichts, was, in gewissem Betracht, dem Selbstbewusstsein des Autors mehr schmeicheln könnte.

So erscheint die dritte Auflage des Handbuches als ein wesentlich neues Werk. Vielleicht findet man, dass dasselbe seinem Ziele näher gerückt ist.

Durch die freundliche Fürsorge der Verlagshandlung ist die neue Auflage (wie auch die Geschichte der Baukunst) reich mit Illustrationen versehen, welche zur Veranschaulichung der Haupttypen der verschiedenen Epochen und Style der Kunst, nach Maassgabe des Erhaltenen, dienen sollen. Es sind hiezu die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt; Manches ist nach Photographieen, Andres nach den Originalen oder, bei Sculpturen, nach den Abgüssen von solchen gezeichnet. Die Illustrationen ergänzen sich im Uebrigen mit den Blättern des im gleichen Verlage erschienenen kunsthistorischen Atlasses, den „Denkmälern der Kunst“ etc., deren Herausgabe von A. Voit und H. Merz begonnen und von E. Guhl und J. Caspar fortgesetzt wurde. Der Leser kann überall, neben den Illustrationen des Handbuches, nur auf den umfassenden Inhalt des Atlasses verwiesen werden.

Schon bei der ersten Auflage des Handbuches fühlte ich mich veranlasst, für vielfache Unterstützung und Förderung meiner Arbeit, die mir von den verschiedensten Seiten zu Theil geworden, meinen öffentlichen Dank auszusprechen. Ich muss dies auch jetzt, und in noch umfassenderer, noch innigerer Weise, thun. Meine Correspondenzen, oft in weite Ferne, über schwierige Fragen, über Dinge, welche eine mühsame Untersuchung erforderten, haben sich überall des wohlwollendsten Entgegenkommens zu erfreuen gehabt; Reichliches ist mir unaufgefordert zugetragen worden, Manches selbst ohne Nennung des gütigen Gebers. Meine Arbeit verdankt solcher Geneigtheit einen wesentlichen Theil ihrer Fortschritte, mein persönliches Gefühl die freudige Genugthuung, im Wollen und Streben verstanden zu sein.

Berlin, 1. November 1855.

F. Kugler.

ZUR VIERTEN AUFLAGE.

Bei der Bearbeitung der vierten Auflage des „Handbuches der Kunstgeschichte", welche ich auf den Wunsch der Verlagshandlung übernommen habe, handelte es sich um eine möglichst gleichartige Durchführung des Planes, den der Verfasser bei der von ihm begonnenen Herausgabe der dritten Auflage zu Grunde gelegt hatte. Als Kugler zum grossen Verluste für die Wissenschaft der allgemeinen Kunstgeschichte, die Er hauptsächlich begründet hat, mitten aus der Arbeit durch frühzeitigen Tod abberufen wurde, musste man sich begnügen, den unterbrochenen Bau vorläufig abzuschliessen und vor der Hand mit einem Nothdache zu versehen.

Für die vorliegende vierte Auflage war es demnach erforderlich, die Abschnitte der neueren Kunst, seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart, den Ergebnissen der fortgeschrittenen Forschung entsprechend durchzuarbeiten. In welchem Sinne dies geschehen, werde ich im Vorworte zum II. Bande näher darlegen. Für den I. Band genügt es zu bemerken, dass derselbe im Wesentlichen auf derjenigen Form beruht, welche er durch den verewigten Verfasser schliesslich erhalten hat. Es galt hier nur, die im Laufe der letzten drei Jahre gewonnenen neuen Ergebnisse der Forschung einzufügen, welche vorzugsweise den verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Kunst sich zugewendet hat. Da nun durch das Anwachsen des Stoffes und besonders durch die Bearbeitung der Abschnitte über die neuere Kunst das Werk zu einem Umfange anzuschwellen drohte, der der ursprünglichen Bestimmung eines „Handbuches" leicht nachtheilig werden konnte, so wurde es für zweckmässig gehalten, manche platzraubende Illustration der dritten Auflage in diese Ausgabe nicht mit aufzunehmen. Man glaubte dazu um so mehr berechtigt zu sein, da die fortgelassenen Abbildungen nicht ursprünglich für den Zweck des Handbuches bestimmt waren, und der Kenner dieser Literatur dieselben leicht in Kugler's „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte" aufsuchen kann.

Im Uebrigen war es mein Streben, nach Kräften im Geiste des verewigten Meisters die Arbeit durchzuführen und seinen Intentionen mich mit aller Treue anzuschliessen. In den seltenen Fällen, wo meine Ansicht von der des Verfassers abwich, habe ich daher mich nicht für befugt gehalten, mit meiner eigenen Auffassung hervorzutreten. Nur wenn es sich dabei um Wesentliches handelte, habe ich gelegentlich meine Zuflucht zu einer Note genommen. Wo erst vor Kurzem die Hand des Verfassers so durchgreifend dem Buche eine neue Gestalt gegeben hat, musste der Bearbeiter seine besondere Anschauung zurückzudrängen wissen.

Berlin, Ostern 1861.

W. L.

INHALT DES ERSTEN BANDES.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

V. DAS PELASGERTHUM.

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

XII. DIE KUNST DES OCCIDENTALISCHEN MITTELALTERS.

A. DIE KUNST DES ROMANISCHEN STYLES.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

Ursprung.

Die Urzustände des menschlichen Geschlechtes sind Zustände der Kindheit. Die Sorge des Denkens ist noch fern. Doch sind die Triebe thätig, durch welche das Geschlecht zum Schaffen angeregt wird. Das Bedürfniss des Lebens giebt Anlass zu mannigfachen Einrichtungen, die Freude am Leben zu buntem Schmuck. Die Gebilde der Natur, die der Mensch für seine Zwecke verwendet, die Eigenheiten des Stoffes, den er bearbeitet, die Lust zur Nachahmung von ergötzlichen Dingen, die er um sich erblickt, sind der Grund von allerlei Gestaltung. Aber zur Kunst führt dieses Schaffen nicht.

Dann kommt die Stunde, dass dem Menschen die geistigen Mächte des Lebens kund werden. Die Gottheit offenbart sich ihm in innerer Stimme, im Gesicht der Träume, in den Wundern der Natur, das Wehen grosser Ereignisse rührt seine geistigen Sinne, leitet seine Ahnung zu den Quellen, aus denen sie geströmt, zu den künftigen Tagen, die in ihrem Gefolge sind; Genossen seines Daseins, von höherer Kraft erfüllt, setzen ihren Fuss auf die Häupter der Völker, und ihr Ende ruft die Schauer der Ehrfurcht wach. Das Ausserordentliche ist in das Leben des Menschen getreten: — er bereitet dem Gedächtnisse desselben, damit es bleibe, an der Stätte seiner Erscheinung ein festes Mal, — ein Denkmal. Er giebt dem Denkmal das Gepräge des Ausserordentlichen, unterschieden von dem was die Natur im Kreislauf des Jahres hervorbringt, was das tägliche Dasein fordert.

Im Denkmal ist ein geistig Empfundenes durch ein sinnliches Mittel dargestellt. Dies ist der Begriff der Kunst. Das Denkmal ist ihr Beginn.

Das Denkmal ist Sinnbild jenes Ausserordentlichen, Sinnbild der Kraft, welche darin offenbar geworden; es gilt dem jugendlichen Geschlechte als Träger dieser Kraft, als selbst von ihr erfüllt. Heilige Gebräuche ordnen sich zur Feier dessen, was der Inhalt des Denkmales ist. Ihre Ausführung wirkt auf die Gestaltung der Denkmalstätte, der Umgebung des Denkmales ein. Was das Bedürfniss und die Lust des Lebens an schaffender Thätigkeit hervorgerufen, tritt dann, je nach Zweck und Neigung, als ein Dienendes, ein Schmückendes hinzu.

Das nordeuropäische Alterthum.

Urdenkmäler.

Die ersten Denkmäler, welche errichtet wurden, waren naturgemäss von einfachster Beschaffenheit. Aufgethürmte Erdhügel, aufgerichtete Steinmassen bezeichneten die geweihte Stätte. Sie selbst hatten noch keine bestimmte Gestalt; aber das Fremdartige, Machtvolle ihrer Erscheinung war gleichwohl geeignet, im Gemüthe des Menschen die hehre Empfindung hervorzurufen, welche der Bedeutung des Denkmales entsprach. In allen Theilen der Erde haben sich solche Werke vorgefunden, Zeugnisse der gleichartigen Grundanlage, mit welcher die Geschlechter der Menschen in allen Zonen und zu allen Zeiten dem erwachenden geistigen Bedürfnisse Gestalt gaben.

Der grösste Reichthum dieser urthümlichen Denkmäler findet sich im Norden, auch im Westen Europa's, in den Sitzen der keltischen und nordgermanischen Volksstämme.[1] Hier erscheint auch die mannigfaltigste, zu einer eigenthümlichen Entwickelung dieser primitiven Stufe durchgeführte Behandlung. Wenn in anderen Ländern nicht allzu Vieles der Art, und namentlich nicht von denjenigen dieser Denkmäler, welche das einfache System zu reicheren Combinationen durchgebildet, untergegangen sein sollte, so wird angenommen werden müssen, dass jenen nordeuropäischen Stämmen ein strengeres Beharren an dem ursprünglichst Ergriffenen eigen war, und dass sie eben durch dieses Beharren zu jenen bedeutenderen Consequenzen geführt wurden. Das Zeitalter, welchem diese alten Denkmäler des europäischen Nordens angehören, lässt sich mit irgend welcher Bestimmtheit nicht angeben. Wir wissen nur, dass Kelten und Germanen in der späteren Zeit des letzten Jahrtausends vor Chr. Geb. mit den südlichen Culturvölkern in Berührung kamen, und wir haben in keiner Weise eine Berechtigung, die Denkmäler den Urzeiten des menschlichen Geschlechtes überhaupt zuzuschreiben. Aber weil sie die umfassendste Anschauung des vollkommen urthümlichen Standpunktes künstlerischer Bestrebung gewähren, sind sie vorzugsweise geeignet, die grosse Reihenfolge der künstlerischen Entwickelungen zu eröffnen. Bei weitem die bedeutungsvolleren dieser Denkmäler gehören den keltischen Völkern an; sie finden sich somit insbesondere in denjenigen Landstrichen, in welchen das keltische Element sich am kräftigsten gegen das andringende Römerthum behauptete, in dem alten Armorika (der Bretagne und den nächstgelegenen Landstrichen Frankreichs) und auf den britischen Inseln.

Folgendes sind die Hauptgattungen dieser Denkmäler:

Der **Hügel** (**Tumulus**), der in halbkugelförmiger, in mehr gedrückter, in langgestreckter, oder in hoher, glockenförmiger Gestalt er-

[1] F. J. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa. — De Caumont, Cours d'antiquités monumentales. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst (Celtische Denkmäler). — Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde. — G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde. U. a. m. (In diesen Werken auch die, zum Theil sehr ausgedehnte Literatur über die nord. Denkm.)

scheint, in minder auffälligen Maassen oder in kolossalen Dimensionen, welche sich — wie bei dem Hügel von Silbury in England (in Wiltshire bei dem Dorfe Kennet) — bis zu einer Höhe von nahe an 200 Fuss erheben. Er dient zumeist als Grabstätte; aber seine emporragende Erscheinung deutet darauf hin, dass er vor Allem dem verherrlichenden Gedächtniss Solcher, die Grosses gewirkt, errichtet war. Das Innere birgt häufig Grabkammern, die von mächtigen Steinblöcken zusammengefügt sind, zuweilen ausgedehnte Gänge, welche hiemit verbunden waren, zuweilen eine Anzahl solcher Kammern. In technischem Belange ist zu bemerken, dass die Bedeckung dieser Kammern gelegentlich, statt aus grossen Platten, welche auf beiden Seiten gestützt werden, aus übereinander vorkragenden Steinen gebildet wird, in jener urthümlichen Weise der Wölbung, welche sich bei allen Völkern der Erde auf den ersten Stufen baulicher Entwickelung findet. — Die Hügel stehen einzeln oder zu Gruppen vereinigt; auch finden sich Beispiele von Doppelhügeln (zwei zusammenhängenden), die in charakteristischer Weise das verbundene Gedächtniss zweier in ihren Thaten Verbundenen zur Erscheinuug bringen. — In einzelnen Fällen ist der Fuss des Hügels durch einen regelmässig geführten Graben, auch durch eine Art von Terrasse umgrenzt; in andern Fällen ist er mit einem Kreise aufgerichteter Steine umgeben, auch wohl sein Gipfel durch besondere Steine ausgezeichnet. — Die Mehrzahl der Hügel ist einfach aus Erde aufgeschüttet. Nicht selten jedoch bestehen sie aus aufgehäuften Steinen. Die Hügel der letzteren Art heissen bei den Kelten Galgal, bei den Briten Cairn.

Der einfache Steinpfeiler, — Menhir oder Penlvan bei den Kelten, Bautastein bei den Skandinaviern. Ein Stein von länglicher Dimension, roh, wie er aus dem Bruche kam, senkrecht aufgerichtet, von geringerem und grösserem, mehrfach wiederum von sehr kolossalem Maasse. Der grösste dieser Art ist der Menhir von Locmariaker in der Bretagne, der, über 60 Fuss lang, gegenwärtig zerbrochen am Eingange des Ortes liegt.

Verbundene Steine: — 1) Lichaven (keltisch), aus zwei aufrecht stehenden Pfeilern bestehend, über denen ein dritter liegt, einem Thore vergleichbar. — 2) Dolmen (keltisch), aus einer Anzahl aufgerichteter Steine bestehend, welche eine Felsplatte, oft von riesiger Ausdehnung, tragen; theils der Art, dass jene Steine pfeilerähnlich getrennt stehen, wie bei der sogenannten Table des marchands zu Locmariaker, deren Platte 26 Fuss lang, 12 F. breit und 3 F. dick ist; theils so, dass die tragenden Steine die Seiten eines geschlossenen Raumes bilden. Diese heissen bei den Briten Kist-Vaen (Steinkasten). — 3) Bedeckte Gänge, Feengrotten (so bei den Franzosen), Dolmen der letztgenannten Art von längerer Ausdehnung, im Inneren gelegentlich in mehrere Räume getheilt; zum Theil wiederum durch das kolossale Gewicht der Decksteine ausgezeichnet, wie bei den merkwürdigen Grotten, die sich in der Nähe von Saumur, Tours und Essé (bei Rennes) befinden. 4) Wagsteine (Pierres branlantes, Rockingstones, Rokkestene), Felsblöcke, auf anderen der Art aufliegend, dass sie durch mässige Kraft in eine schwankende Bewegung gesetzt werden können; Zeugnisse eigen-

thümlicher Cultus-Mysterien, — häufig indess nur die Ergebnisse von Naturrevolutionen, durch welche die Steine jene auffällige Lage empfangen hatten. — U. a. m.

Steinsetzungen: — 1) Steinreihen und Steingassen, Reihen von Menhir's, die oft in bedeutender Ausdehnung hinlaufen, zum Theil ihrer zwei in paralleler Richtung, zum Theil sich kreuzend oder in andern Grundformen. — 2) Steinkreise, Cromlech's (kelt.), Menhir's oder andere Steinblöcke, welche einen Raum von mehr oder weniger bestimmter Kreisform umschliessen, zuweilen mit Gräben oder Umwallungen versehen, auch mit Steingassen verbunden, häufig mit einem grösseren Block, einem Dolmen oder einem ausgezeichneten Menhir in der Mitte. — 3) Schiffsetzungen, vorzugsweise nur Schweden angehörig; aufgerichtete Steine, welche den Bord eines Schiffes, zum Theil auch die von einer Seite zur andern laufenden Ruderbänke zu bezeichnen scheinen, und höher ragende Menhir's an der Stelle der Masten. — U. a. m.

Aus solchen Elementen bilden sich einzelne Denkmäler von sehr reicher Gliederung. Zu Carnac in der Bretagne (Depart. Morbihan, unfern von Auray) ist ein ausgedehntes Feld mit einer Menge von Stein-



Stonehenge im achtzehnten Jahrhundert.

gassen, auch den Resten von Steinkreisen angefüllt. Bei den vielfachen Zerstörungen der Anlage, welche ihren eigentlichen Plan nicht mehr klar erkennen lassen, zählt man noch etwa 1200 Steine, kleine und grössere Menhirs bis zu 22 F. Höhe und einzelne sehr kolossale Blöcke. — In England war das grosse Denkmal von Abury (in Wiltshire) eigenthümlich ausgezeichnet: ein grosser Steinkreis von 1600 F. Durchmesser; in diesem zwei Doppelkreise mit einzeln stehenden Menhirs; dann Steingassen, die von dem grossen Kreise ausgehend zu andern Cromlechs führten. Hievon sind gegenwärtig nur noch geringe Reste vorhanden. — Nicht so ausgedehnt, aber noch ungleich merkwürdiger ist das, in ansehnlicheren Resten erhaltene Denkmal, welches sich gleichfalls in Wiltshire, nördlich von Salisbury, befindet und den Namen Stonehenge (Hängestein, ursprünglich Choir Gaur oder Côr Gawr, grosser Kreis, grosser Tempel) führt. Hier erscheint auch bereits der Beginn einer gesetzmässigeren Bearbeitung der Steine zu einer zwar noch rohen, länglich viereckigen Pfeilerform, und zugleich eine mehr durchgreifende Verbindung derselben. 30 Pfeiler von etwa 16 F. Höhe (die Maasse werden verschieden angegeben) umschlossen einen Kreis von 108 F. Durchmesser; über

ihnen lagen, dnrch Zapfen festgehalten, horizontale Querbalken. Ein zweiter, innerer Kreis hatte 40 kleinere Pfeiler. Dann ragten, weiter nach innen den Raum einschliessend, 10 starke Pfeiler von 22 F. Höhe empor, je zwei und zwei durch einen Steinbalken verbunden. Endlich war zu innerst ein Kreis von 30 kleinen Pfeilern und in diesem ein mächtiger einzelstehender Block.

Es sind naturgemäss die allgemeinsten Begriffe und Empfindungen, welche bei diesen primitiven Denkmälern zur Verbildlichung gelangen. Der Tumulus, der Menhir drücken, nächst dem Ungewöhnlichen, dem Ausserordentlichen, nur das Allgemeinste von ruhiger Erhabenheit, von kühnem Emporragen aus. Die Vereinigung und Verbindung der Steine führt Begriff, Empfindung, Anschannng weiter: — stützende Kraft, auch gegen die gewaltigste Last, unverrückbarer Abschluss, rhythmische Umgränzung (wie roh immerhin durch die wechselnde Folge der Steine bezeichnet), mannigfach gegliedertes Verhältniss (wie roh immerhin in den Mitteln der Combination) machen sich auf energische Weise bemerklich. So allgemein diese räumlichen Beziehungen sind, so sind sie doch festgestellt, doch zur feierlich entschiedenen Wirkung ausgeprägt. Der Cultus, der sich mit diesen Denkmalstätten verband und dessen reichere Gliederung durch die letzterwähnten Denkmäler vorgezeichnet erscheint, musste in ihnen doch eine bedeutungsvolle Grundlage gewinnen. Selbst die Voranssetzung erscheint nicht zu kühn, dass die ahnende Empfindung der jugendlichen Geschlechter unter dem Bilde dieses Allgemeinsten auch das individuell Gesonderte mit einbegriffen habe, dass in diesen gewissermaassen embryonisehen Gebilden vereint liegt, was sich später als architektonische Gesammt- und Einzelform und als bildnerisches Werk lösen sollte, und dass z. B. das stolze Emporragen des einzelnen Menhirs (wo derselbe ein persönliches Denkmal war) nicht bloss an das Dasein eines Helden, eines Vergötterten überhaupt erinnern, sondern ihn selbst in seiner körperlichen Erscheinung der Phantasie des Beschauers vorführen sollte. — Sehr eigenthümlich sind jene Schiffsetzungen der schwedischen Küsten, die eine, zwar noch völlig unbehülfliche, doch ebenso bestimmte Nachbildnng der einzelnen Lebenserscheinung enthalten. Sie scheinen zu den jüngsten dieser Denkmäler zu gehören und verdanken ohne Zweifel, mögen sie Grabstätten oder Siegesdenkmale sein, der Meeresherrschaft der Wikinger ihre Entstehung.

Jüngeres im nordeuropäischen Alterthum.

In der Spätzeit des nordeuropäischen Alterthums, namentlich der Völker germanischen Stammes, als das Christenthum bei diesen eingeführt ward, werden nicht selten Tempel und Bilder der Götter erwähnt. Erhalten ist hievon nichts, wenn wir etwa von kleinen Idolen absehen, die — sofern sie überhaupt ächt — unter dem Einfluss einer auswärtigen, höher entwickelten Kunstweise (der römischen) entstanden zu sein scheinen. Der gänzliche Mangel an namhaften Resten lässt auf eine nicht-monumentale Beschaffenheit jener Werke schliessen; das Wenige, was aus den alten

Berichten zu entnehmen ist, stimmt hiemit überein. Das Tempelgebäude scheint, ohne selbständig künstlerische Durchbildung, nach dem Vorbilde des Bedürfnissbaues, welchen das tägliche Leben erforderte, eingerichtet und nur gelegentlich durch glänzendere Ausstattung von diesem unterschieden gewesen zu sein. So prangte der Tempel von Upsala angeblich durch goldenen Schmuck und war von einer goldenen Kette umgeben.[1] Die Tempel der pommerschen Wenden[2] (die mehr denen des skandinavischen Nordens als den Cultusstätten der slavischen Stammverwandten im ferneren Osten entsprochen zu haben scheinen) zeichneten sich durch einen, in gewissem Betracht durchgebildeten Holzbau aus. Der Haupttempel zu Stettin war mit Schnitzwerk, welches figürliche Darstellungen enthielt und in lebhaften Farben erglänzte, geschmückt. An den Haupttempeln auf der Insel Rügen, zu Arkona und zu Karenz, waren die Wände aber nur durch prächtige Teppiche geschlossen. Die grösseren Götterbilder der Wenden bestanden ebenfalls aus Holz und waren zum Theil aus verschiedenen Hölzern kunstreich zusammengefügt. Für die Behandlung der künstlerischen Form, welche an diesen Bildwerken hervortreten mochte, fehlt es uns an aller bestimmten Anschauung.[3] — So wenig wir in diesen baulichen und bildnerischen Arbeiten eine weitere Entwickelungsstufe dessen, was in jenen urthümlichen Steindenkmälern des Nordens ausgeprägt war, finden können, ebenso wenig werden wir überhaupt, wie es scheint, veranlasst sein, ihnen eine charakteristische Bedeutung für den geschichtlichen Entwickelungsgang der Kunst zuzuschreiben.


Runenstein.

Andres indess hat in solchem Betracht doch auf Beachtung Anspruch. Vornehmlich die Runensteine, welche der letzten Zeit der altnationalen Blüthe des skandinavischen Nordens angehören: — aufgerichtete Steine, auf deren Vorderfläche Inschriften (in den Runencharakteren) eingegraben sind, welche auf eingeritzten, durcheinander geschlungenen Bändern hinlaufen, die letzteren zumeist mit Kopf und Schwanz einer Schlange versehen. Es ist ein buntes Linienspiel, dessen kunstreiche Windungen das Räthsel des geschriebenen Wortes doppelt geheimnissvoll erscheinen lassen und in jener Andeutung des Schlangenkörpers einen eigenthümlich phantastischen Zug gewinnen.

Dann ist zu bemerken, dass die Geräthe und Gefässe aus der jüngeren Zeit des nordischen Alterthums, welche die Grabstätten bis auf

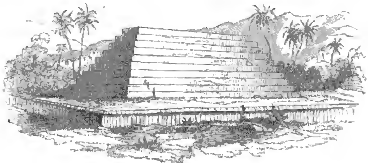
---

[1] Adam von Bremen, IV. 26. Er nennt den Tempel (den er übrigens nicht selbst gesehen hatte) „ganz von Golde gebauet." — [2] Vgl. C. F. v. Rumohr, Sammlung für Kunst und Historie, I. 1. S. 23 ff. Barthold, Geschichte von Pommern, I. S. 541 ff. — [3] Ueber das Swantevitbild zu Altenkirchen auf der Insel Rügen und dessen Verhältniss zu dem Bilde von Arkona s. meine kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, I, S. 668.

unsere Tage bewahrt, allerdings einen lebendig fortgeschrittenen künstlerischen Formensinn bekunden, mochte derselbe vielleicht auch keine Gelegenheit mehr haben, sich bei Werken von grösserer monumentaler Bedeutung zu bethätigen und dadurch eine eigenthümliche Stufe künstlerischer Entwickelung zu begründen. Die alten Gräber, aus der Zeit der Steindenkmäler enthalten nur wenig einfaches Steingeräth und nur wenig rohe Urnen von Thon; in den jüngeren dagegen finden sich Geräthe sehr mannigfaltiger Art, aus verschiedenen Metallen gefertigt, und mehr oder weniger feine Thongefässe in übergrosser Anzahl. Diese Arbeiten zeigen nicht bloss ein geübtes Handwerk, sondern auch Geschmack, mannigfache Zier, die Gefässe in ihrem Profil nicht selten ein feines Gefühl für den elastischen Schwung der Linie. Dabei aber geht alles Einzelne in keiner Weise über die einfachste Stufe künstlerischer Ausstattung hinaus. Die Verzierungen, überall nur eingeritzt, sind ohne Ausnahme aus den einfachsten Elementen zusammengesetzt, aus geraden Streifen, Zikzaklinien oder mäanderartig gebrochenen, aus kleinen Kreisen, Wellenlinien, spiralförmigen Verschlingungen u. dergl. — Nachahmungen von organischen Gebilden der Natur kommen nur in höchst vereinzelten Beispielen und dabei nur in einfachst roher Andeutung vor.

Nord-Amerika und Südsee-Inseln.

Die zweite Stufe künstlerischer Entwickelung kündigt sich an, wenn die Gestalt des Denkmales, im Ganzen und in seinen Theilen, eine bestimmte, gemessene, gesetzlich abgeschlossene wird, und wenn das Streben sich zeigt, neben den Formen, welche das allgemeine Gesetz des



Morai von Otaheiti.

Raumes ausdrücken, auch die individuelle Erscheinung ihrem eigenthümlichen Bedingniss gemäss auszuprägen, d. i. wenn architektonische und bildnerische Kunst, jede in selbständiger Weise, sich zu entwickeln beginnen. Die uns bekannten Denkmäler dieser zweiten Stufe gehören vorzugsweise den alten Völkern der westlichen Erdhälfte an.

Was sich an alten Denkmälern im nördlichen Amerika (im Gebiet der vereinigten Staaten) findet,[1] ist durchaus noch jener ersten, urthümlichen Stufe der künstlerischen Entwickelung zuzuzählen. Ausser bedeutenden Ausführungen, welche den Bedürfnisszwecken ihre Entstehung verdankten — grossen Umwallungen von eigenthümlicher Anlage, — kommt hier besonders die schon besprochene Form jener aufgeworfenen Hügel in Betracht. Als Zeugniss eigenthümlicher Behandlung ist zu bemerken, dass einige dieser Hügel (bei St. Louis im Missouri-Staate und bei Point Creek) in grossen Absätzen emporsteigen, — eine Weise der Anlage, welche als rohes Vorbild der im Folgenden zu besprechenden Terrassenbauten gelten darf.

Wichtigere Zeugnisse für den beginnenden Fortschritt, vereinzelt zwar und zum Theil durch weite Entfernungen von einander getrennt, doch gleichartig in der künstlerischen Absicht, fanden sich auf den Inseln der Südsee,[2] als diese in neuerer Zeit von den Europäern besucht wurden. Neben Denkmälern wiederum noch urthümlichster Art, z. B. grossen Steinhaufen von pyramidalischer Form auf der Oster-Insel, zeigten sich hier Anlagen, deren strenger gesetzliche Form durch die Zusammenfügung regelmässig behauener Steine (grosser Korallenblöcke) erreicht war. Die heiligen Stätten, — die Morai's (Marae's,) — waren durch Mauern solcher Steine eingefasst, und an der hintern Seite erhob sich nicht selten eine höhere, pyramidal aufsteigende Mauermasse. Besonders ausgezeichnet war dieser pyramidale Bau auf einem, an der Südküste von Otaheiti belegenen Morai. Derselbe hatte eine länglich viereckige Gestalt, an der Basis eine Ausdehnung von 270 Fuss Länge und 94 F. Breite; er stieg in 10 Absätzen bis zu einer Höhe von etwa 56 F. empor; sein First war 180 F. lang und 6 F. breit. Das Material der Bekleidung waren Reihen regelmässig viereckiger Korallensteine und kleiner rundlicher Kiesel, ohne Mörtel oder ein sonstiges Bindungsmittel.[3] — Andre Anlagen verwandter Art fanden sich auf der Insel Tongatabu, unter dem Namen der Feiatuka's. Einer von diesen, 156 Fuss lang und 140 Fuss breit, erhob sich am Rande in vier mächtigen Stufen, welche letzteren aus Korallenblöcken, zum Theil von höchst kolossalen Dimensionen, gebildet waren.[4]


Bildpfeiler auf der Oster-Insel.

---

[1] J. D. von Braunschweig, über die Alt-Amerikanischen Denkmäler, S. 71 ff. — [2] Ebendaselbst, S. 96 ff. — [3] J. Wilson's Missions-Reise in das südliche stille Meer. (Magazin von merkwürdigen neuen Reisebeschreibungen, XXI, S. 324.) — [4] Ebenda, S. 395. Vergl. Dumont d'Urville, voyage de la Corvette l'Astrolabe, 1826—29, pl. 95, 101.

Kolossale Sculpturen von Stein entdeckte man auf der Oster-Insel, viereckige Pfeiler mit rohem, hermenartig aufgesetztem Kopfe; der grösste $14\frac{1}{2}$ Fuss hoch.[1] Andre auf der Pitteairn-Insel. Auf den Morai's der Sandwich-Inseln fanden sich seltsame Idole,[2] — eine Art menschlicher Figuren von 3—8 F. Höhe, an denen die Körpertheile in roher Weise ausgedrückt sind und der Kopf ein Drittel, selbst die Hälfte des Ganzen einnimmt. Die Gesichtsbildung ist zum Theil arabeskenhaft monstros, nicht ohne die Absicht, einen furchterregenden Eindruck hervorzubringen.[3] Der Sinn für die Gestalt ist da; die geistige Bedeutung, welche erstrebt wird, nöthigt aber noch zu jener ungeheuerlichen Ausdehnung des Theiles, welcher der Sitz des Geistes ist, und das Ehrfurchtgebietende vermag sich noch mit keinen andern als mit gewaltsam phantastischen Mitteln geltend zu machen. Die Gesammthaltung dieser Bilder hat dabei etwas beinahe Possenhaftes, was auf individueller Neigung des Volkscharakters beruhen mag.

Die Gefässe und Geräthschaften der Südsee-Insulaner zeigen wiederum einen feinen Formensinn für Erfüllung des Zweckmässigen und eine Weise der Ornamentik, welche aus einfachsten Elementen die zierlichsten Formenspiele zu entwickeln weiss.[3]

Das Reich der Incas.

Die Denkmäler der alten Culturlande von Süd-Amerika, die des ehemaligen Incas-Reiches von Peru und den angrenzenden Districten,[4] lassen eine umfassende, aber noch in entschiedener Strenge gehaltene Durchbildung jener zweiten kunsthistorischen Stufe voraussetzen. Wenigstens erhellt der Umfang aus der Fülle von Resten der alten Cultur, die bis jetzt bekannt geworden, — die ausgeprägte künstlerische Eigenthümlichkeit aus denjenigen, bei denen es überhaupt auf Kunstform ankam. Das Reich der Incas wurde, wie angegeben wird, im 11ten oder 12ten Jahrhundert nach Chr. G. gegründet und endete mit der Eroberung des Landes durch die Spanier im 16ten Jahrhundert; einige dieser Denkmäler werden von Lokalforschern für älter gehalten als die Epoche der Gründung des Reiches.

---

[1] La Pérouse, voyage autour du monde, II, p. 83 ff. Atlas, t. 11. — [2] Choris, voyage pitt. autour du monde. — [3] Eigenthümlich merkwürdig sind die alterthümlichen architektonischen Reste auf der Insel Tinian, einer der Marianen-Inseln, — Doppelreihen starker, viereckiger, pyramidalisch verjüngter Pfeiler, die an der Basis etwa 5 F. breit und gegen 13 F. hoch sind und die ein mächtiges, stark ausladendes Kapitäl, in der Form einer Halbkugel, deren platte Fläche nach oben gerichtet ist, tragen. Es ist indess zweifelhaft, ob diese Anlagen als primitive aufzufassen sind. Die Pfeilerstellungen erscheinen fast wie die Innentheile grösserer Gebände, deren Aussentheile aus einem vergänglicheren Materiale ausgeführt sein mochten. Es können die Reste alt-buddhistischer Tempelanlagen sein, asiatischem Einflusse angehörig. (Vergl. u. a.: Weltgemälde-Gallerie. Oceanien, Bd. II, S. 78. Bl. 85.) — [4] J. D. von Braunschweig, a. a. O., S. 38 ff. M. E. de Rivero y J. D. de Tschudi, Antiguedades Peruanas (Hauptwerk). A. d'Orbigny, Voyage dans l'Amérique méridionale. (IV, l'homme américain, und Atlas, Antiquités). Einiges auch bei A. von Humboldt, Vues des Cordillères, besonders t. 17—20, t. 24.

Unter den baulichen Unternehmungen der alten Peruaner ist zunächst ein Blick auf die, für Zwecke des öffentlichen Nutzens aufgeführten Werke zu werfen. Hochberühmt war unter diesen die grosse Incas-Strasse, welche auf eine Ausdehnung von 250 geographischen Meilen das Reich durchzog, auf mächtigen Dämmen über die Abgründe schreitend und im Gebirg durch die Felsen gehauen, in bestimmten Entfernungen mit der Anlage von Karavanserais, Festungen und Tempeln versehen. Von dieser Strasse sind noch ansehnliche Theile übrig. Nicht minder merkwürdig sind die grossen Mauerumfassungen der alten Städte, an denen sich ebenfalls viele Reste, bedeutende namentlich zu Cuzco, der ehemaligen Residenz der Incas, erhalten haben. Diese Mauern sind fast durchgehend aus grossen polygonen Blöcken zusammengesetzt, der Art, dass bei aller Mannigfaltigkeit die Fugen stets genau zusammenpassen. Es ist vollständig die Bauweise, welche wir in Europa im pelasgischen Alterthum vorherrschend finden, und welche von den Griechen die kyklopische genannt ward.

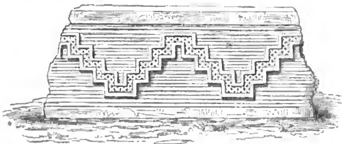
Von dem Künstlerischen der architektonischen Anlage sind bis jetzt nicht zahlreiche Beispiele bekannt. Charakteristisch erscheint an dem Bekannten, wie oben angedeutet, eine gewisse einfache Strenge der Behandlung, welche in manchen Elementen wiederum zugleich an die Keuschheit primitiv griechischer Formenbildung gemahnt. Von dem gefeierten Sonnentempel zu Cuzco, der sich durch unermesslichen Goldschmuck auszeichnete, ist nur der, in jener kyklopischen Bauweise ausgeführte Unterbau erhalten: bemerkenswerth ist an demselben ein starker, halbrund vorspringender und nach oben sich verjüngender Ausbau. Auf diesen Fundamenten erhebt sich gegenwärtig das Kloster S. Domingo. — Die Mauern des sogenannten Palastes des Manco-Capac, des mythischen Stifters des Incas-Reiches, zu Cuzco sind mit hohen Thüröffnungen, deren Seitenpfosten eine schräge Neigung haben, versehen. Auch anderwärts erscheint eben diese Thürform bei Palastresten; ohne Zweifel ist es das Motiv übereinander vorkragender Steine, welches dieser Form die Entstehung gegeben hat. — Die Trümmer des Palastes von Huánneo el viejo, unfern von Aguamiro, aus Höfen und mehrfach hintereinander laufenden Corridoren bestehend, enthalten in gleicher Axe eine Reihe von breiten Thüren dieser Art. Eben dort ist der hochterrassirte Unterbau einer ehemaligen Citadelle mit pyramidal geneigten Seitenflächen.

Sehr eigenthümlich und bedeutend sind die Denkmäler von Tiaguanaco, bei la Paz, unfern des Sees von Titicaca. Hier finden sich ausgedehnte Stellungen viereckiger Pfeiler (dem Princip nach an die Steingassen des keltischen Nordens erinnernd), und zwischen diesen einige monolithe Portale. Das grössere Portal ist 10 Fuss hoch und 13 F. breit. Es ist einfach viereckig, mit einer rechtwinklig gebildeten Thür durchbrochen und an der Vorderseite mit Fensternischen in zwei Geschossen versehen; einfache Gesimsbänder theilen die Façade und vertiefte Streifen umfassen die Thür und die Nischen, in einer Weise der Anordnung, die in der That, bei aller Simplicität, etwas von griechischem Geschmack hat. Das Gefühl für gesetzliche Anordnung spricht sich in diesem Architekturstück auf so klare Weise aus, wie selten in den Beispielen der frühesten Entwickelungsstufen. An der Rückseite ist oberwärts ein breiter Fries mit

einer Menge kleiner, symmetrisch vertheilter Reliefflguren. Ausserdem befinden sich ebendaselbst die Trümmer kolossaler Baustücke, in ähnlicher Behandlung wie jenes Thor, von denen man meint, dass sie einem unvollendet gebliebenen Bau angehören, und Reste kolossaler Statuen. Die letzteren haben ganz den Styl der Reliefs an dem Thor; d. h., eine künstlerische Fassung, welche die Individualform noch völlig in die strengen und starren Gesetze der architektonischen einschliesst und das Einzelne, vielleicht statt der noch unerreichbaren Belebung, in ein arabeskenhaft schematisches Spiel verwandelt. Auch hier übrigens, besonders bei den Reliefs, hat der Kopf der Gestalt ein völlig verhältnissloses Uebergewicht. Für die ersten Versuche bildnerischer Darstellung dürften diese Arbeiten eine vorzüglich ausgezeichnete Bedeutung haben.


Kolossalkopf von Tiaguanaco.

Andre Denkmäler sind auf den Inseln des Titicaca-Sees. Auf der Insel Titicaca ein viereckiges Gebäude, welches man für einen kleinen Incas-Tempel hält, mit Thüren von jener schrägen Neigung der Seitenpfosten und einfach ansprechender Umfassung derselben. Auf der Insel Goati ein grösseres, doch mehr zerstörtes Gebäude, — ein langer, von Hallen und andern Räumlichkeiten umgebener Hofraum. Portale und Nischen sind rechtwinklig, an dem geraden Sturz jedoch mit


Von den Palästen des Chimu-Canchu.

einer Bekrönung, die in einfach geschmackvoller Verzierung die Ueberwölbung durch vorkragende Steine nachzubilden scheint.

Höchst bedeutend endlich scheinen, in der Nähe von Truxillo, unter andern Trümmern zwei ansehnliche Palastreste zu sein, welche als die Paläste des Chimu-Canchu bezeichnet werden. Jeder von ihnen bildet einen grossen Complex von Baulichkeiten und Höfen, von mäch-

tigen Mauern umgeben. Die an den Wänden einiger Säle enthaltenen Dekorationen erscheinen besonders bemerkenswerth, indem sie aus den einfachsten, reliefartig gebildeten Linearmustern bestehen, — aus regelmässig vertheilten kleinen viereckigen Vertiefungen, aus grösseren viereckigen Bändern oder aus solchen, die in gebrochenen Linien auf- und niedersteigen. Die einfache Strenge des schmückenden Elementes, die einen wohlgefällig klaren Eindruck hervorbringt, scheint auch hier für das Gesammtwesen der peruanischen Kunst bezeichnend zu sein.

Was ausser den schon angeführten Sculpturen sonst an Bildwerken erhalten ist, besteht aus roheren Idolen, theils aus edlen Metallen, theils aus Stein oder Thon gebildet. Zumeist zeigt sich hier eine noch sehr ungefüge Phantasie, welche nur die hervorstechendsten Theile der menschlichen Gestalt und diese noch erst in sehr embryonischen Missformen nachzubilden vermögend ist. Die Nachbildung einfacher Thierformen (von Vögeln und Fischen) an Gefässen und Geräthen erscheint minder entsetzensvoll. Die eigentliche Gefässform ist nicht selten wiederum sehr glücklich behandelt.

Mexico und Central-Amerika.

Allgemeines.

Der Strenge der peruanischen Denkmäler steht der Reichthum und die üppige Pracht derer gegenüber, welche der Blüthe der alten mittelamerikanischen Cultur, — der von Mexico mit Einschluss der angrenzenden central-amerikanischen Länder, angehören.[1] Jene zweite Stufe der kunsthistorischen Entwickelung zeigt sich hier in vorzüglich entschiedener Weise ausgeprägt. Doch ist mit dieser an sich einfachen Entschiedenheit zugleich ein mannigfach buntes Formenspiel verbunden, welches sich, bei noch mangelnden Mitteln zur organisch-gesetzlichen Gliederung, bis zur chaotischen Ueberfülle, selbst bis zu einer Willkür steigert, die von den wirren Träumen eines tollen Rausches wenig verschieden ist.

Das architektonische Element der mexikanischen Kunst beruht zu-

---

[1] J. D. von Braunschweig, über die altamerikanischen Denkmäler. — Al. de Humboldt, Vues des Cordillères etc. — Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico (vornehmlich Bd. IV, in welchem u. a. die Monnments of New-Spain, by M. Dupaix. Diese auch in selbständigen Ausgaben). — C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. — J. de Waldeck, Voyage pitt. et archéol. dans la province d'Yucatan. — J. L. Stephens, Incidents of travel in Central-America, Chiapas and Yucatan. 1842. — J. L. Stephens, incidents of travel in Yucatan. 1843. (Dies vorzüglichst wichtige Werk deutsch von Meissner, Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan etc.) — F. Catherwood, Views of ancient monuments in Central-America, Chiapas and Yucatan. (Sehr schöne und gediegene Ansichten). — B. M. Norman, Rambles in Yucatan. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. (Mexikanische Denkmäler. Das Blatt dieses Werkes, welches die Unterschrift führt „Monument religieux à Uxmal", stellt nicht ein Denkmal von Uxmal, sondern das sog. Gebände der Monjas zu Chichen vor.)

nächst auf der schlichtesten und urthümlichen Monumentalform, deren unbestimmte und ungenaue Erscheinung hier (entschiedener und ungleich häufiger wiederkehrend als bei den eben besprochenen Denkmälerkreisen) in eine charakteristisch bestimmte und gemessene umgewandelt ist. Was früher der rohe Hügel war, hat hier die Gestalt der regelmässigen Pyramide angenommen; diese steigt zumeist in mehreren Absätzen empor; oberwärts ist sie abgeplattet. Sie ist der Mittelpunkt des religiösen Cultus, — ein kolossaler Altar, auf welchem den Göttern die Opfer dargebracht wurdon. Treppen führen zu dem Gipfel empor, der in der Regel, wie es scheint, mit kapellenartigen Bauten geschmückt war. Der für dieson Altartempel eingeführte Name ist Teocalli. Die Anlage erweitert und vorbreitet sich auch, der Art, dass ausgedehntero Baulichkeiten von einom pyramidalen Unterbau getragen werden; anderweit scheint selbst noch die Anlage gestreckter Terrassen, als Basis für Bauwerke, welche über den Boden des gewöhnlichen Lebens erhoben werden sollten, auf das Verhältniss der Pyramide zurückzudeuten. Zu den Seiten der Teocalli's finden sich Höfe und Paläste, ohne Zweifel für priesterliche Zwecke angeordnet, auch selbständige Palastbauten. Alle diese Gebände, die ein Inneres umschliessen, sind wiederum von einfachster Anlage. Die urthümlicho Technik, eine feste Bedeckung durch übereinander vorkragende Steine hervorzubringen (deren innere Kanten in gemeinsamer hochaufsteigender Schräge abgeglättet zu sein pflegen), hat zumeist nur die Anlage schmaler, langgestreckter Räume erstattet. Dio äussere Dachung befolgt zuweilen jene Schräge (d. h. auch sie wiederum hat eine pyramidale Form), erscheint in den meisten Fällen aber als festo horizontal abgeglichene Masse. Nur die Thüren geben dabei zu einer räumlichen Gliederung Anlass; selten rücken sie so nahe zusammen, dass die Wandtheilo zwischen ihnen zu Pfeilern werden; fast noch seltner sind einfache Rundsäulen angewandt. Gesimse theilen die äusseren Massen, bei den pyramidalen wie bei don übrigen Bauten; sio haben durchaus noch das einfachste Profil, als viereckigo Bänder, rechtwinklig oder spitzwinklig vorspringend. Aber die Gesimse werden selbst zuweilen zur gewaltsamen Masse, oder sio schliessen Felder zwischen sich ein, die häufig mit den reichsten Verzierungen bedeckt sind. Die letzteren entwickeln aus der Combination einfachster Formen die mannigfaltigsten, gelegentlich im edelsten Geschmacke gebildeten Muster; oft aber tritt ein phantastisches Schnörkelwerk hinzu, welches in mehr oder weniger gebundener Nachbildung natürlicher Erscheinungen, bis zum völlig Ungeheuerlichen und Monstrosen hinausgeht. Mehrfach auch führt die Nachahmung von Formen, welche sich im schlichten Bedürfnissbau (im Holzbau) ergeben hatten, zu eigenthümlichen Motivon für die architektonische Dekoration. Die eigentlich bildnerische Kunst findet hiebei gleichfalls ihre Stätte; sie liebt es nicht minder, ihren Gestalten einen ausschweifend phantastischen Zug zu geben. Alles war, wie sich aus vielfachen Spuren ergeben hat, durchaus mit bunten Farben ausgestattet; die Wandflächen im Inneren waren häufig mit eigentlichen Malereien bedeckt. Das Bildwerk diente zur näheren Bezeichnung der Bedeutung des einzelnen Monumentes. Es hatte sich zugleich zu einer förmlichen Bilderschrift entwickelt, welche ab und zu

an den Monumenten erscheint, zugleich aber auch eine selbständige Literatur zur Folge hatte.

Das Dunkel der mexikanischen Geschichte ist noch wenig gelichtet. Die alten Ueberlieferungen lassen die Völker, welche das Land beherrschten, aus nördlicheren Gegenden Amerika's hereinziehen; sie berichten von mehrfach wiederholten Völkerzügen solcher Art, so dass die nachfolgenden die schon ansässigen Völker weiter gen Süden drängen, dass sich namentlich auch verschiedene Schichten der Bevölkerung übereinander legen mochten. Das älteste Volk, das der Tulteken, dem zugleich die Begründung der mexikanischen Cultur zugeschrieben wird, soll im 7ten Jahrhundert n. Chr. Geb., — das jüngste, das wilde Volk der Azteken, im 12ten Jahrhundert eingewandert sein. Die Azteken waren das Herrschervolk und die Zustände des Staates bereits entartet, als im 16ten Jahrhundert die Spanier Mexico eroberten. Gewisse Unterschiede in der Erscheinung der Denkmäler und im künstlerischen Style derselben scheinen durch Unterschiede im Charakter jener Volksstämme bedingt zu sein; wir sind aber, nach unsern gegenwärtigen Kenntnissen des mexikanischen Alterthums und seiner Denkmäler, noch nicht im Stande, hienach irgendwie den besonderen historischen Gang der Gestaltung der dortigen Kunst näher zu bestimmen.

Architektonische Denkmäler.

Die Denkmäler, soviel davon überhaupt bis jetzt durchforscht und unsrer Kenntniss entgegengeführt ist, sind in sehr verschiedenartiger Beschaffenheit auf unsre Zeit gekommen. Wo nach der blutigen spanischen Eroberung neue Stätten des Lebens sich bereiteten, sind sie grösstentheils völlig zerstört, ist das wenige Erhaltene seines ursprünglichen Schmuckes völlig beraubt. Wo dagegen der Urwald sich über diese ausgestorbene Welt hinbreitete, da hat sich die alte Pracht der Denkmäler zum Theil in überraschender Reinheit erhalten. Aber freilich arbeitet die Uebergewalt der tropischen Vegetation, wenn auch etwas langsamer, doch nicht minder nachdrücklich, als es bei den übrigen die Wuth der Menschen gethan, an ihrer Zerstörung. — Die wichtigsten Denkmäler, von denen wir bis jetzt wissen, sind, von Nordwest gegen Südost fortschreitend, die folgenden.[1]

1) Zumeist nordwärts, am **Rio Gila**, die **Casas grandes** (grossen Häuser), über die wir nur die unbestimmten Nachrichten älterer Reisenden besitzen, — Baulichkeiten, die sich auf den Umfang einer Quadratmeile ausdehnen sollen; das Hauptgebäude, in der Mitte der übrigen, ein Stufenbau, der an der Basis 566 F. lang und 419 F. breit sein soll.

2) Im Staate von **Zacatecas** die Ruinen von **La Quemada**, bei Villa nueva, Reste einer ansehnlichen Stadt, besonders einer Anzahl von Tempelräumen, die mit Mauern umschlossen oder mit Priesterwohnungen

---

[1] Schätzenswerthe Ergänzungen und Berichtigungen zu diesem Abschnitt verdanke ich schriftlichen Mittheilungen des Herrn Dr. H. Berendt in Veracruz. W. L.

umgeben sind und in deren Mitte sich die Pyramiden erheben. Die Dimensionen im Einzelnen nicht bedeutend. Im Inneren einiger Räume Reste von Säulenstellungen.

3) Im Thale von Mexico die beiden Teocalli's von Teotihuacan, der eine, mit dem Namen „Tonatiuh Ytzaqual“ (Haus der Sonne), an der Basis 645 F. breit, 171 F. hoch; der andre, „Meztli Ytzaqual“ (Haus des Mondes), von geringerer Dimension. Beide ursprünglich aus vier Absätzen bestehend, von denen aber die obersten, sowie auch die sonstigen äusseren Zierden zerstört sind. Rings um beide Teocalli's mehrere Hundert kleiner, jetzt in Hügel umgewandelter Pyramiden (Grabdenkmäler?) von etwa 30 F. Höhe. Bei der Ankunft der Spanier schrieben die Eingebornen diese Bauten den Tulteken zu. — Andre Pyramiden im Distrikt von Cuernavaca; die bedeutendste von diesen, — einer der merkwürdigsten Teocalli's, von denen wir wissen, — die von Xochicalco. Sie erhob sich auf einem terrassirten Hügel von kegelförmiger Gestalt und bestand selbst aus fünf Absätzen, überall auf das Reichste mit Bildwerk und Ornamenten bedeckt. Doch ist davon nur der unterste Absatz erhalten. Das Material ist ein, zum Theil in kolossalen Blöcken bearbeiteter Porphyr.



Teocalli von Guatusco.

4) Im Staate von Puebla das grosse Monument von Cholula, das wiederum zu den ältesten Denkmälern des Landes gezählt wird; ein in vier Terrassen emporsteigender Bau, an der Basis 1350 F. breit, 166 F. hoch; das obere Plateau, auf dem sich ohne Zweifel mannigfache Baulichkeiten erhoben, von bedeutender Ausdehnung.

5) Im Staate von Veracruz mehrere Teocalli's von eigenthümlicher Beschaffenheit. Vor allen merkwürdig, namentlich auch durch die rhythmische Klarheit des Eindruckes, die Pyramide von Papantla, welche bei den Eingebornen den Namen „Taxin“ führt. Sie steigt in sechs Absätzen empor, die durch breite spitzwinklige Gesimse gekrönt und mit viereckigen Kassetten geschmückt sind. Eine mächtige Doppeltreppe führt auf das

obere Plateau, auf welchem sich die Reste des Kapellenbaues erheben. Die Breite der Basis misst 120 F., die Höhe des Ganzen 85 F. Zahlreiche Ruinen umher deuten auf das ehemalige Vorhandensein einer grossen Stadt. Unfern von dort, bei Mapilca, sind ebenfalls ansehnliche Ruinen, auch mit Pyramiden-Resten. — Die Teocalli's von Tusapan und von Guatusco sind durch die Kapellen auf ihren Gipfeln ausgezeichnet; die der letzteren in drei sich verjüngenden Absätzen von einem seltsam geschweiften, concaven Profil.

6) Im Staate von Oaxaca wiederum mannigfache Bauten von pyramidaler Anlage, namentlich bei Tehuantepec. Hier zeichnet sich ein sehr kolossales Monument aus, welches in acht Absätzen emporsteigt und auf dem grossen oberen Plateau verschiedene Baulichkeiten enthält. Man ist der Ansicht, dass dasselbe nicht bloss für religiöse, sondern auch für kriegerische Zwecke aufgeführt worden sei. — Sehr merkwürdig sind die Palastbauten von Mitla. Der eigentliche mexicanische Name ist „Mictlan", corrumpirt „Miguitlan" und bedeutet die Hölle; der alte zapotekische Name war aber „Liobaa" oder „Liubá", d. h. „Ort der Ruhe". Hier hatte nach alten Ueberlieferungen der zapotekische Oberpriester seine Residenz; hier waren zugleich die Gräber der fürstlichen Familien und ein Palast für die Zapotekenfürsten, welche bisweilen fromme Besuche in dieser Einöde machten. Es sind mehrere Gebäudegruppen. Je vier lang gestreckte Gebäude, auf vorspringendem Unterbau stehend, schliessen mehr oder weniger ausgedehnte Höfe ein; Treppenstufen führen zu den Eingängen empor, deren stets drei, durch je zwei Pfeiler gesondert, nebeneinander liegen. Die Dekoration der Façaden ist völlig eigenthümlich; die Gesimsglieder, von schräg spitzwinkliger Form, sind riesig angewachsen, der Art, dass sie sich an den Ecken der Gebäude fast über die ganze Fläche desselben hindrängen; doch sind in ihnen wiederum grosse längliche Vertiefungen bis auf die Verticalfläche der Wand angebracht und diese mit reichstem musivischem Schmucke ausgefüllt, welcher die mannigfaltigsten und zum Theil sehr geschmackvolle Combinationen linearen Ornamentes enthält.[1] Dieselbe Verzierung findet sich auch an den Pfeilern. Es ist etwas Ungeheuerliches in dieser Weise architektonischer Anordnung, und dennoch ist eine gewisse Macht und Strenge darin, die den Eindruck ernster Feierlichkeit nicht verfehlt. In einigen Sälen haben sich Säulenstellungen gefunden, Porphyrsäulen von 15 F. Höhe (ohne Kapitäl und Basis), welche die fehlende, vermuthlich aus Holz gebildete Decke trugen. Die Gräber von Mitla, zum Theil unter den Palästen,

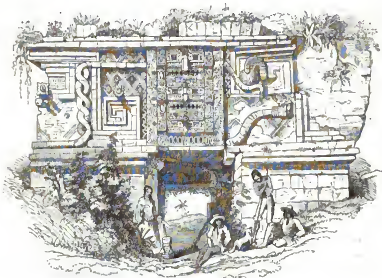
[1] „Es sind dies nicht Mosaiken wie die bekannten, in eine Oberfläche vereinten verschiedenfarbigen aus Steinen, Glasflüssen u. dgl. zusammengesetzten, sondern so zu sagen Relief-Mosaiken. Aus der Wandfläche, gebildet durch genau auf einander passende, mit ihren grösseren Flächen über einander geschichtete Steine von ungleicher Grösse und Form, erheben sich die Zeichnungen dergestalt, dass jeder Stein nach aussen einen oder mehrere Vorsprünge hat, die mit einander verbunden jene Ornamente bilden, von denen hier die Rede ist. Die Regelmässigkeit, mit der diese Muster sich wiederholen, ist bei der unregelmässigen Form der Steine, aus denen sie hervorragen, wirklich bewundernswürdig." Notiz des Hrn. Dr. Berendt.

zum Theil in der Nähe derselben, sind unterirdische Gemächer, deren einzelne eine beträchtliche Ausdehnung haben sollen. Man findet hier in einigen blind werdenden Gängen denselben musivischen Schmuck wie an den Façaden der Paläste.

7) Im Staate von Chiapa die merkwürdigen, durch ihren eigenthümlichen Charakter nicht minder ausgezeichneten Ruinen von Palenque, welche von den Bewohnern der Gegend als die „Casas de piedras" (Steinhäuser) bezeichnet werden. Es sind mannigfache pyramidale Anlagen, mit mehr oder weniger ausgedehnten Baulichkeiten auf ihrer oberen Fläche. Die ansehnlichste dieser Anlagen hat einen pyramidalen Unterbau von 310 F. Länge, 260 F. Breite, 40 F. Höhe, — der Gebäude-Complex auf denselben 228 F. Länge, 180 F. Breite und 25 F. Höhe. Der letztere, aus bedeckten Räumen und offenen Höfen bestehend, ist am äusseren Rande von einem offenen Corridor mit breiten viereckigen Pfeilern umgeben; auch im Inneren öffnen sich die Hauptgebäude durch Pfeilerstellungen nach den Höfen; über hohen Fundamenten, zu denen besondere Treppen emporführen. Die Bedeckung der Räume hat jene Form des hohen Dreiecks, welche aus übereinander vorkragenden Steinen entsteht; ihr entspricht die äussere pyramidale Bedachung, welche durch weitausladende Gesimse, gelegentlich durch gebrochene Winkel (d. h. durch eine mansardenartige Form), auch durch gallerie-ähnliche Oberbauten ein eigen auffälliges Gepräge gewinnt. Aus der Mitte steigt ein Thurm empor, der sich in fünf Hauptgeschossen und ebensoviel Zwischengeschossen, welche durch einfache Gesimse getrennt werden, nach oben verjüngt. Im Uebrigen ist die architektonische Ausbildung völlig einfach gehalten; um so reicher aber ist der an allen Theilen befindliche und zumeist aus einer Stuccomasse aufgelegte bildnerische und barock-ornamentistische Schmuck, der sich durch die speciellsten stylistischen Eigenthümlichkeiten auszeichnet. Die andern Anlagen von Palenque zeigen durchaus dieselbe Behandlung. — Ebenso trägt eine Gruppe von zerstörten Monumenten in dem unfern belegenen Ococingo völlig dasselbe Gepräge.

8) In Yucatan hat sich bis jetzt bei Weitem die grösste Fülle von Denkmälern, und ein erheblicher Theil derselben in einem mehr oder weniger erhaltenen Zustande, vorgefunden. Aus ihnen gewinnen wir ein vorzugsweise anschauliches Bild der künstlerischen Entwickelung. Im Allgemeinen ist ihre Anordnung die oben bezeichnete; Teocalli-Pyramiden und Palastbauten reihen sich auch hier aneinander. Als charakteristisch besondre Eigenthümlichkeiten der Monumente der Halbinsel sind die folgenden hervorzuheben. Bedeckung der Räume in der Form jenes hohlen (bisweilen gebogenen) Dreieckes, welches durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird, neben horizontaler Bedachung im Aeusseren. Hiernach eine horizontale Theilung der Façade, insgemein zwei ungefähr gleiche Hälften, deren untere der eigentlich tragenden Wand (mit den Thüren), die obere jenem Bedeckungssystem entspricht; die letztere reich dekorirt (selten auch die untere Hälfte), wodurch ein zwar schwerer, oft aber doch ein in seiner Art majestätischer Eindruck hervorgebracht wird. Grosse Portale, in den Gebäuden und auch freistehend (ob letzteres aber

ursprünglich?), [1] deren Bedeckung wiederum durch das Princip der vorkragenden. Steine, mit horizontalem Abschluss oberwärts, gebildet wird und die hiedurch ebenfalls eine eigenthümlich erhabene Wirkung hervorbringen. Bauanlagen, die mehrgeschossig in verschiedenen Absätzen emporsteigen, der Art jedoch, dass der Kern des Gebäudes massiv ist und nur die vortretenden Absätze innere Räume enthalten. Häufige An-



Von der Casa de las Monjas zu Uxmal.

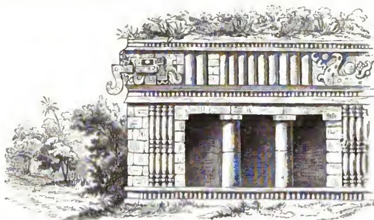
wendung einer Dekoration, deren Motive aus der Nachahmung des Holzbaues entnommen sind, der Art namentlich, dass Rundstämme senkrecht nebeneinander gereiht erscheinen, auch die offenen Zugänge mehrfach mit freistehenden Rundsäulen, welche eine Deckplatte tragen, versehen sind. Wobei schliesslich noch zu bemerken, dass die Oberschwelle der Thüröffnungen nicht ganz selten durch starke, mitunter von reichen Sculpturen bedeckten Balken eines wirklichen festen Holzes gebildet wird. [2]

Auch der yucatekischen Cultur, wie sich dieselbe in der eben bezeichneten Weise ausgeprägt hatte, scheint eine ältere, urthümliche voraus-

[1] „In Kabah ein freistehender Bogen auf isolirtem pyramidalem Unterbau ohne Spur eines Zusammenhanges mit andern Trümmern.“ Dr. Berendt. — [2] „Eine fernere wichtige Eigenthümlichkeit fast aller dieser Gebäude sind die breiten steilen Treppen, welche an einer oder mehreren Seiten vom Boden, gewöhnlich in ununterbrochener Ansteigung, bis auf die Platform des Unterbaues und weiter bis auf das Dach des Gebäudes, oder, wenn dies mehrere Etagen hatte, bis auf die vorletzte, seltener bis auf die letzte führen; meist an die Masse des Unterbaues solid angebaut; an einzelnen Orten jedoch (Kabah, Uxmal) in einem nach dem Princip des Dreieckgewölbes (der Ueberkragung) sich frei aufschwingenden kolossalen Halbbogen an die oberen massiven Partieen angelehnt.“ Dr. Berendt.

gegangen zu sein. Darauf deuten wenigstens die kolossalen rohen Steindenkmäler, von pfeilerartiger und andrer Form, denen des europäischen Nordens entsprechend, welche sich in Mitten der ausgedehnten Trümmer späterer Zeit bei der Hacienda Sijoh, an der Westküste des Landes (südwestlich von Merida) vorgefunden haben. — Die grosse Masse der glänzenden Denkmäler findet sich im Inneren des Landes; die Mehrzahl, soviel deren bis jetzt überhaupt bekannt geworden, südlich von Merida, namentlich im Süden der Gebirgskette, welche hier das Land durchstreicht. Die folgenden, die nach dem Namen der in ihrer Nähe belegenen Gehöfte oder Dörfer bezeichnet werden, sind die vorzüglichst wichtigen.

Zu Uxmal mehrere Teocalli's, Gebäude-Complexe und einzelnstehende Gebäude mit grossen Terrassen-Anlagen. Grosser Reichthum des Ornaments an dem Obertheil der Façaden, und hierin die erdenklich feinste und edelste Ausbildung einfacher Linearmotive, zur Seite einer sehr ba-



Bauwerk zu Zayi.

rocken Ausbildung solcher Elemente, die einen mehr bildnerischen Charakter tragen. Seltsame Formen, in architektonischer Strenge und in eigenwilligen Schnörkeln gebildet, reihen sich aneinander, wenig verständlich bei näherer Betrachtung, aus der Ferne aber sich zu dem phantastischen Grauenbilde eines Kopfes gestaltend, dessen Nase in gekrümmtem Schwunge aus der Fläche hervorschiesst. Ungeheure Schlangen, in regelmässigen Abständen sich durchschlingend, ziehen sich (an den Gebäuden, welche den Namen der „Casa de las Monjas", des „Nonnenhauses", führen) über die Fläche hin. Einige Gebäude sind in der Dekoration einfacher. Die sogenannte „Casa de las Tortugas", das „Schildkrötenhaus", ist durch ein glückliches Verhältniss und die schöne Klarheit des Eindrucks ausgezeichnet; der minder hohe Obertheil der Façade ist schlicht blockhausartig behandelt und das Kranzgesims über demselben, in bestimmten Abständen, mit den Figuren von Schildkröten geschmückt. — Zu Kabah ebenfalls zahlreiche bauliche Denkmäler. Eins derselben in seiner Aussenfläche ganz und gar mit der Dekoration jener seltsam monstrosen

Köpfe bedeckt und die Masse der letzteren nur durch die hindurchlaufenden Horizontalgesimse (diese wieder mit geschmackvollstem Linearornament) getrennt. Andre der dortigen Gebäude mit entschiedener Aufnahme der aus dem Holzbau hervorgegangenen Formen. — Das letztere in noch mehr charakteristischer Weise bei den Bauwerken von Zayi, der Art, dass sowohl der Ursprung der Säule aus der naiven Verwendung des runden Baumstammes, als auch die Nachahmung selbst einer spielenden Weise der Holzschnitzerei bestimmt ersichtlich wird. — Zu Sabacché verschiedene Bauwerke, an deren einem der Obertheil der Façade einem zierlichen Gegitter von Holz ähnlich behandelt ist. — Wiederum sehr ansehnliche und zahlreiche Denkmäler zu Labná. Das auf einem Teocalli stehende Gebäude an seinem Obertheil reich mit (zumeist zerstörten) bildlichen Sculpturen, namentlich auch mit Todtenköpfen, geschmückt. Die andern Gebäude durch reiche Verzierungen in der schon geschilderten Weise ausgezeichnet. Eins derselben mit einem grossartigen Portal von trefflichen Verhältnissen. — An den Denkmälern von Kiuic wiederum entschiedene Elemente des Holzbaues, an einem derselben in besonders zierlicher Ausbildung. — Dasselbe bei den Gebäuden von Chunhuhú, bei denen sämmtlich der Obertheil der Façaden, zum Vortheil des Gesammteindruckes, ein minder hohes Verhältniss hat. — Andres Bemerkenswerthe zu Xlabpak. U. a. m.

In andrer Richtung, tiefer ins Land hinein und mehr östlich von Merida, liegen die ebenso zahlreichen wie grossartigen Denkmäler von Chichen. Die Façaden derselben sind zum Theil ganz und gar mit buntem-phantastischem Schmucke bedeckt. Auf einem hohen Teocalli, welcher den Namen des „Castillo“ führt und dessen Treppenstufen unterwärts von ungeheuren Schlangenköpfen bewacht werden, ist ein Gebäude von merkwürdiger innerer Einrichtung, indem zwei freistehende viereckige Pfeiler zur Stütze von zwei starken Holzbalken dienen, über denen sich, zu dreien nebeneinander geordnet, jene hohen Dreieckgewölbe erheben, wodurch ein in seiner Art einziger grösserer Zimmerraum hergestellt ist. Höchst eigenthümlich ist hier ferner eine ausgedehnte Säulenstellung, in drei bis fünf Reihen geordnet, die eine Fläche von fast 400 Quadratfuss umschliesst. Die Säulen sind klein, bis 6 Fuss hoch; ob sie ein (etwa hölzernes) Dachwerk getragen, ist nicht mehr zu bestimmen. — Merkwürdig und eigenthümlich sind endlich die Denkmäler von Tuloom, an der Ostküste von Yucatan. Sie haben zum Theil förmlich portikenartige Façaden, mit rohen Säulen. Eins derselben hat zwei Geschosse, mit vollständiger Ausbildung der inneren Räume.

Noch sind einige Besonderheiten in Betreff yucatekischer Monumente anzuführen. In den Trümmern der alten Residenzstadt Mayapan (gegründet um 1150, zerstört 1420), welche bei dem Gehöft S. Joaquin, zunächst südlich von Merida, liegen, befindet sich ein kreisrundes, im Aeusseren kegelförmig sich verjüngendes Gebäude von nicht bedeutender Dimension, in dessen Innerem eine compacte cylindrische Masse steht. Ein ähnliches, über hohem Terrassenbau, zu Chichen. Reste eines dritten zu Uxmal. Ueber diese Bauten wird unten eine mögliche Vermuthung folgen. — Einige Anlagen, — Plätze, zu deren Seiten sich lange

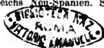
Mauern von kolossaler Dimension hinzogen, zu Chichen und zu Uxmal, waren ohne Zweifel für körperliche Uebungen, und zwar für das königlich gefeierte Ballspiel, bestimmt. — Dann finden sich hie und da im Lande grosse Wasserbecken, die mit eigenthümlicher Kunst gebaut sind. Das ganze Land ist alles fliessenden Wassers baar, und die einst zahllose Bevölkerung konnte in demselben, soweit sich nicht in tiefen Felsklüften natürliche Cisternen gebildet hatten, nur durch jene mit grösster Sorgfalt ausgeführten Werke ein Dasein gewinnen.

9) In Guatemala scheinen ebenfalls sehr zahlreiche Denkmälerreste vorhanden zu sein; doch ist unsre Kunde von denselben bis jetzt wenig genügend. Zu Santa Cruz del Quiche (nördlich von der Stadt Guatemala) ist ein mächtiger Terrassenbau mit einem Thurm auf der Spitze, und eine Anzahl andrer, namentlich pyramidaler Reste. — Eine bedeutende Ruinenstadt, mit Teocalli's und andern bildnerisch ausgestatteten Monumenten, findet sich im Norden des Landes, zu Tikal, im Departement von Peten; eine zweite zu Dolores.[1] — An der Grenze von Honduras, zu Copan und Quirigua, sind ansehnliche Reste terrassirter und pyramidaler Anlagen, auch eigenthümliche kolossale Pfeiler, mit reichem bildnerischem Schmuck, in grosser Menge. Andre mächtige Trümmer derselben Gegend zu Chapulco und Chinamite.

10) In Nicaragua und zwar auf den Inseln Pensacola (oder Ometepe) und Zapatero, die in dem Nicaragua-See liegen, haben sich bildnerische Monumente, zum Theil ebenfalls in pfeilerartiger Anordnung, vorgefunden.[2] Der Charakter derselben scheint darauf hinzudeuten, dass hier die Grenze der eigenthümlich mexikanischen Cultur erreicht ist.

Die im Vorigen besprochenen Denkmäler sind die vereinsamten Zeugen einer ausgetilgten Cultur. In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten. Besonders merkwürdig sind die Berichte über die Hauptstadt des Reiches der Azteken, Mexico,[3] oder, wie sie damals gewöhnlich genannt ward, Tenochtitlan. Mexico war auf einer Inselgruppe inmitten eines See's gebaut, dem man erst später einen grössern Umfang festen Bodens abgewonnen hat. Grössere und kleinere Kanäle durchschnitten die Stadt; breite Dämme von zwei Stunden Länge verbanden sie mit den Ufern des See's. Eine Menge Teocalli's erhob sich aus den Gruppen der Häuser; der Haupt-Teocalli, auf welchem dem Huitzilopochtli, dem mächtigen Kriegsgotte der Azteken, die schrecklichen Menschenopfer dargebracht wurden, stand in der Mitte der Stadt, an derselben Stelle, wo später die Kathedrale von Mexico erbaut ward. Er hatte fünf Absätze; seine Basis war 298 Fuss breit, seine

[1] Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161, ff. — [2] E. G. Squier, Nicaragua, its people, scenery, monuments etc. vol. II. — [3] v. Humboldt, Versuch über den polit. Zustand des Königreichs Neu-Spanien. S. 29. Vgl. Kunstblatt (nach Beltrami) 1831. No. 102 f.



Höhe betrug 114 Fuss. Auf seinem Plateau standen Altäre, die mit hölzernen Tabernakeln überbaut waren. Um den Teocalli breitete sich ein grosser Hof, der mit starken Mauern und mit den Wohnungen der Priester umgeben war. Vier Thore führten in den Hof, jedes mit einem grossen, thurmartigen Bau bekrönt. Der Hof war mit Platten von so glatt polirtem Marmor gepflastert, dass die Spanier, nachdem sie die Stadt erobert hatten, bei jedem Schritt ausglitten; Cortez liess, dem abergläubischen Wahne der Eingebornen zu begegnen, besondre Vorsichtsmassregeln gegen diesen Uebelstand treffen. Der Markt der Stadt hatte eine bedeutende Ausdehnung und war mit einem grossen Porticus umgeben. Dort wurden die mannigfaltigsten Waaren, in vorschriftmässigen Abtheilungen und unter genauer Marktpolizei verkauft; dort fanden sich die Buden der Barbiere, der Apotheker, die Speisehäuser u. s. w. In der Mitte des Marktes stand ein Gerichtshaus, welches dem Handel und Wandel alle möglichen Rechtsmittel darbot. Das ganze Bild dieses Marktes entspricht vollständig der Einrichtung der römischen Foren. Zu bemerken ist, dass die Stadt Mexico erst im J. 1325 gegründet und der grosse Teocalli sogar erst im J. 1486 erbaut worden war.

Bildnerei.

Der Fülle architektonischer Denkmäler, die von den mittelamerikanischen Völkern errichtet wurden, entspricht ihre Thätigkeit in der bildnerischen Kunst, mit deren Werken sie jene Denkmäler ausstatteten und die sie in selbständiger Verwendung übten; die reiche Ausprägung der in Rede stehenden Stufe der Kunst, unter den besonderen nationellen Bedingnissen, ist hier nicht minder ersichtlich. Die Arbeiten wurden in Stein ausgeführt, zum Theil in sehr hartem Material und in grossen Maassen; sie wurden in Stuck oder in Thon modellirt und der letztere gebrannt; Metalle, zum Theil die kostbarsten und diese in reichlicher Verwendung (wovon aber begreiflicher Weise nur geringe Proben auf unsre Zeit gekommen), wurden dazu verwandt. Den Reliefsculpturen von verschiedenartiger Erhebung stellten sich einerseits frei ausgearbeitete Statuen, andrerseits die Anfänge der Malerei (colorirte Umrisszeichnungen) gegenüber. Die verschiedenen Nationalitäten, wie es scheint, waren auf die Entwickelung stylistischer Unterschiede nicht ohne Einwirkung.

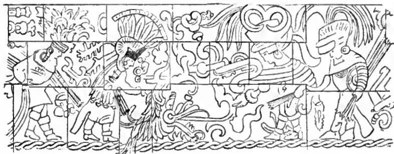
Vorherrschend findet sich zunächst wieder eine Auffassung und Behandlung der bildnerischen Kunst, welche den Charakter des ersten Beginnes derselben trägt. Die Bedeutung der organisch belebten Gestalt, ihr Beruf, unmittelbarer Träger des Geistigen zu sein, ist dem Auge des Künstlers entgegengetreten; aber noch gelingt es ihm nur, das Allgemeine dieser Verhältnisse, und vorerst nur in roher Andeutung, auszudrücken. Die Körperform ist in den meisten Fällen schwer, breit, kurz; die einzelnen Theile, besonders der Kopf, in der Regel von übermässiger Grösse; Nase, Augenlider, Lippen sind nur roh aus der Fläche herausgeschnitten; charakteristische Gesichtsbildungen finden sich nicht häufig. Daneben geht eine seltsame Stylistik, die, völlig in das Gebiet des Phantastischen

hinausschweifend (ähnlich, wie in den schon oben angeführten Beispielen architektonisch-bildnerischer Dekoration), dem noch dunkeln und verworrenen Streben nach einer Art geistiger Wirkung ihren Ursprung zu verdanken scheint. Sie zeigt sich in dem (häufig gewiss symbolischen) Schmuck und Putz, der den Gestalten, manches Mal in kolossaler Schnörkelei, hinzugefügt wird; sie zeigt sich in bizarrer Verschnörkelung der Körperformen selbst; und sie führt, für bestimmte Zwecke, zu höchst monstrosen Zusammensetzungen, aus welchen die Bilder eines wüst chaotischen Grauens entstehen. Bei den Bildungen von Thieren, Vögeln, Schlangen und dergl., die gelegentlich in kolossalen Gestalten vorkommen und bei denen die künstlerische Aufgabe eine enger abgeschlossene war, verschmelzen sich Naturnachahmung und phantastische Stylistik zu einer mehrfach sehr bedeutenden Wirkung.

Unter den Einzelwerken solcher Art sind zunächst, als besonders charakteristisch, einige hervorzuheben, die in der Stadt Mexico und in ihren Umgebungen gefunden wurden und im dortigen Museum aufbewahrt werden. Ein runder Opferstein, 9 Fuss im Durchmesser, auf seiner cylindrischen Fläche von einem Relief umgeben, welches eine historische Scene vorstellt: reichgeschmückte Krieger, deren jeder einen Besiegten, welcher sich beugt und jenem eine Blume darbietet, bei den Haaren fasst. — Die mittelgrosse Basaltfigur eines Priesters, der sich, einer besondern religiösen Sitte gemäss, die Haut seines menschlichen Schlachtopfers über Körper und Gesicht gezogen hat: diese Arbeit schon mit leidlichem Natursinne ausgeführt. — Die Basaltstatue der mexicanischen Todesgöttin Teoyaomiqui, 9 Fuss hoch, phantastisch aus Schlangen, Krallen, Perlen und Federputz, Schädeln und andern Opferzeichen aufgebaut, so dass man kaum den Eindruck einer menschlichen Gestalt gewahrt, ein höchst unförmliches und höchst scheussliches Graunbild. — Vieles von ähnlicher Beschaffenheit, Arbeiten aus Basalt oder aus Metallen, besonders aber zahlreiche Idole aus gebranntem Thon, findet sich in Sammlungen zerstreut. Die Thonarbeiten, für untergeordnetes Bedürfniss gefertigt, sind zumeist sehr roh. Bedeutende Schätze der Art enthält die Uhde'sche Sammlung mexicanischer Alterthümer zu Handschuchsheim, bei Heidelberg; in ihr, u. A., eine Priesterfigur, welche der eben erwähnten entspricht, und sehr bemerkenswerthe Thiersculpturen der vorhin bezeichneten Art. — Die, zumeist hieroglyphischen Malereien der Azteken, colorirte Umrisslinien, sind einfach schematisch in einem ähnlichen Style ausgeführt.

Unter den Bildwerken, mit welchen die architektonischen Denkmäler geschmückt sind, zeigen die Reliefs an den Resten des Teocalli von Xochicalco eine ähnliche Behandlung. Es sind menschliche Gestalten, Thierfiguren und phantastische Ungeheuer. Die ersteren lassen ein gewisses rohes Formengefühl erkennen. Sehr merkwürdig ist es, dass hier die Umrisslinien der Figuren zum Theil erhöht und wie schmale Bänder ausgeschnitten sind. Dies scheint ein eigenthümliches Beispiel für die Entstehung des Reliefs aus der Zeichnung (umgekehrt wie in der ägyptischen Kunst, in welcher das Relief aus vertieften Umrisslinien entstanden ist). — Bei den Details einiger Figuren aus gebranntem Thon, an Mund und Augen, findet sich dieselbe Weise der Formenbezeichnung.

Bei den Bildwerken der Denkmäler von Yucatan zeigt sich ein schlankeres Körperverhältniss und gelegentlich, neben lebhafterem Sinn für die Form, auch Gefühl für die Bewegung. Doch ist die schmückende Zuthat, namentlich der ungeheure Federputz, den die Figuren auf ihrem Haupte tragen, zuweilen auf eine so ausgedehnte Weise über die Darstellung hingebreitet, dass die Figur selbst fast völlig darin verschwindet. Vorzüglich merkwürdige Arbeiten sind die, welche sich an und in verschiedenen Gebäuden zu Chichen finden. Das Innere des einen ist mit bemalten, charakteristisch lebendigen Reliefs versehen, in welchen historische Begebenheiten dargestellt zu sein scheinen. In einem andern finden sich die Reste von Wandmalereien historischen Inhalts, die in der Energie der Formen, der Kühnheit und selbst Grossartigkeit der Bewegungen, wie leicht der Vortrag immerhin gewesen sein mag, den Standpunkt chaotischer Träumerei schon siegreich überwunden zu haben scheinen.[1]



Relief von Chichen.

In vollstem Maasse tritt dies chaotische Element wiederum an den sculptirten Pfeilern hervor, welche sich in Guatemala unter den Denkmälern von Quirigua und von Copan gefunden haben. Sie scheinen einen eigenthümlichen Entwickelungsgang der bildnerischen Kunst aus der rohen Form der urthümlichsten Denkmäler zu bezeichnen. Die Pfeiler von Quirigua, 20 bis 30 F. hoch, haben in ihrer Gesammterscheinung noch etwas dem alten nordeuropäischen Menhir Aehnliches. Die Andeutungen von einzelnen Haupttheilen der menschlichen Gestalt und von allerlei Ornament lösen sich noch erst wenig aus der Pfeilermasse. —

[1] Waldeck (voyage pitt. et arch. dans la province d'Yucatan, t. XI.) giebt die Darstellung äusserst merkwürdiger Statuen, welche sich zu Uxmal, an der Façade des Gebäudes, das auf dem neben der Casa de las Monjas befindlichen Teocalli (dem sog. „Hause des Zwerges“) steht, befunden haben sollen. Er hat dieselben in seiner Zeichnung nach vorgefundenen Bruchstücken ergänzt. Sie erscheinen als nackte männliche Gestalten von beinahe 6 Fuss Höhe und zwar noch in strengem Style, aber in trefflichen Verhältnissen gebildet und besonders die unteren Theile des Körpers mit gutem Verständniss ausgeführt. Sie sind, den Abbildungen nach, den besseren Werken der ägyptischen Kunst gleichzustellen. Waldeck, der unter ungünstigen Verhältnissen arbeitete, ist aber nicht sonderlich zuverlässig. Stephens und Catherwood, die sichersten Gewährsmänner für Yucatan und insbesondere für Uxmal, wissen nichts von jenen Statuen.

Die von Copan, kleiner, etwa 12—15 Fuss hoch, haben schon mehr das Gepräge der Natur, aber häufig allerdings in der wüstesten Weise einer fessellos ausschweifenden Phantasie. An der Vorderseite treten, mehr oder weniger vollständig, die Theile einer menschlichen Gestalt von sehr kurzen Verhältnissen heraus, — Haupt, Hände, sehr dicke und schwere Beine, umgeben von fabelhaftest bunter Dekoration, dem kolossalsten Hauptschmuck, Gehängen, Federn, Scalpen, Todtenköpfen und sonstigem Zierrat. Die Rückseite ist bunt dekorativ, mehrfach mit Hieroglyphen. Der ästhetische


Verschütteter Bildpfeiler zu Copan.


Basrelief zu Palenque.

Zweck ist der, ein phantastisch grauenhaftes Staunen hervorzubringen; der technischen Ausführung fehlt es aber nicht an Geschick und Sorgfalt; Ausserdem finden sich zu Copan sculptirte Altäre, namentlich einer mit den Reliefs sitzender Figuren auf seinen Seiten, kolossale Köpfe, u. A. m. — Die Bildwerke von Dolores, im Norden des Landes, scheinen denen von Quirigua und Copan einigermaassen entsprechend. (Die von Tikal dürften sehr spät sein und die letzte Epoche nationaler Formensprache bezeichnen.)[1]

Die zahlreichen Sculpturen von Palenque[2] (zumeist Stucco-Reliefs) haben äusserlich Verwandtes mit den übrigen mexicanischen Arbeiten,

[1] Nach den freilich höchst ungenügenden Abbildungen, welche dem Bericht in der Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161 ff., beigegeben sind, scheint sich in ihnen, auch abgesehen von der Weise des Kostüms, schon ein europäischer Einfluss anzukündigen. — [2] Die Sculpturen von Palenque haben schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. Doch waren die früheren Abbildungen derselben sehr ungenügend. Sichre Abbildungen (von Catherwood) finden sich erst bei Stephens, Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan, vol. II.

namentlich auch das Excentrische in der schmückenden Zuthat. Doch ist die letztere öfters mit noch wunderlicherem Eigensinn behandelt: auch sind Körperbildung und Bewegung der Gestalten von jenen wesentlich verschieden. Sie sind ziemlich durchgehend lang und schlank, mit Gefühl für die Gesetze der Form und mit einer gewissen Zartheit der Umrisslinie gebildet. Die Bewegung, namentlich die der sitzenden Gestalten, hat nicht selten etwas eigenthümlich Weiches, in andern Fällen aber auch eine bizarr gemessene Gravität. Sehr auffällig ist das Profil des Gesichtes, mit äusserst stark gebogener Nase, zurücktretender Stirn und hängender Unterlippe. Der Gesammteindruck dieser Arbeiten auf ein naives Auge kann nur als skurril bezeichnet werden. — Einflüsse dieser Kunstrichtung finden sich übrigens auch ausserhalb Chiapa. Man hat Werke verwandten Styles in Oaxaca und in Yucatan gefunden.

Die auf den Inseln des Nicaragua-See's vorgefundenen Steinbildwerke [1] tragen wiederum ein ziemlich barbarisches Gepräge. Es sind affenartige und sonst fratzenhafte Idole, in kauernder Stellung, zumeist auf säulen- oder pfeilerartigen Untersätzen.

Verhältniss zum östlichen Asien.

Die neuere Wissenschaft hat sich bemüht, die altamerikanische Cultur, und besonders die mexicanische, — nachdem man den früheren Hypothesen, welche die Cultur westasiatischer und gar europäischer Küstenländer als ihre Quelle erweisen wollten, entsagt, — von den Culturvölkern des östlichen Asiens herzuleiten. Das Ergebniss der kunsthistorischen Betrachtung steht hiemit in Widerspruch. Am Entscheidensten sind die Principien, auf denen die Gestaltung der architektonischen Denkmäler beruht; die amerikanischen Bauten tragen ein durchaus primitives Gepräge, bezeichnen auf's Entschiedenste, trotz all des überreichen Schmuckes, mit welchem sie versehen sind, eine Entwickelungsstufe, die sich noch erst der einfachsten Bildungsgesetze bewusst worden. Dasselbe ist im Allgemeinen mit der dortigen Bildnerei der Fall. Die Kunst des östlichen Asiens beruht dagegen auf einer ungleich mehr ausgebildeten Stufe, welche sie auch da nicht verläugnet, wo sie verzerrt und barbarisirt erscheint; und Aehnliches würde unbedingt bei ihrem weiteren Uebertragen vorausgesetzt werden müssen.

Wenn hiemit die selbständige Eigenthümlichkeit der alten amerikanischen Kunst im Ganzen und Wesentlichen gewahrt wird, so soll gleichwohl die Möglichkeit nicht geläugnet werden, dass sporadische Einflüsse von Asien her stattgefunden, dass sie auch in den künstlerischen Erscheinungen einzelne Einwirkungen nachgelassen haben. Einzelnes in dem vorstehend Besprochenen kann in der That auf derartigen Einflüssen beruhen. Dahin mögen jene Rundbauten mit einer cylindrischen Masse im Inneren gehören, deren Reste sich in Yucatan, — zu Mayapan, Chichen

[1] E. G. Squier, a. a. O.

und Uxmal, — erhalten haben; dergleichen gemahnt an die Anlage asiatisch-buddhistischer Dagopbauten. (Vergl. unten.) Dann mag sich in der ganzen Kunstweise der Denkmäler von Palenque der Einfluss eines asiatischen Elementes ankündigen. Die Dachformen derselben haben, wie es scheint, eine gewisse Aehnlichkeit mit chinesischem oder japanischem Wesen, ebenso das eigenthümlich Bizarre, das sich in den dortigen Sculpturen und in den Ornamenten derselben ausspricht, während freilich Körpergefühl und Bewegung dieser Gestalten mehr eine Art von näherer Verwandtschaft mit ostindischer Kunst zu verrathen scheinen. Doch sind diese Analogieen noch in keiner Weise sicher genug, um darauf irgend bestimmtere Schlüsse zu bauen, und es werden zunächst jedenfalls die Ergebnisse weiterer Forschung abgewartet werden müssen. Erweisen sich aber derartige Einflüsse als völlig gesichert, so werden sie, eben in ihrer Vereinzelung, nur dazu dienen können, die Originalität des Ganzen der alt-amerikanischen Kunst in ein doppelt helles Licht zu setzen.

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

Allgemeines.

Die Kunst der Aegypter[1] ist die älteste, von der wir historische Kunde und Anschauung besitzen. Die frühsten ihrer Werke, die auf unsre Zeit gekommen, gehören indess nicht mehr den primitiven Anfängen künstlerischen Schaffens an; sie lassen eine Stufe der Entwickelung erkennen, welche bereits andre vorbereitende Stufen hinter sich hatte und um so bedeutungsvoller erscheint, als sich in diesen Werken von vornherein ein klar bewusstes Wollen und ein sichres Beharren geltend macht. Der Punkt der Entwickelung, auf welchem diese Bestrebungen anheben, entspricht im Allgemeinen der Stufe, die uns durch die mexicanische Kunst veranschaulicht wird; wobei namentlich der Vergleich beiderseitiger architektonischer Elemente maassgebend erscheint. Die individuell geistige Richtung des Volkes aber, durch welche die weiter vorschreitende Entwickelung bedingt war, kündigt sich allerdings sofort als eine wesentlich verschiedene an.

Es ist das schmale langgestreckte Nilthal, in welchem sich schon in dunkler Urzeit eine hohe Blüthe der Cultur entfaltete. Der Segen der Natur, den das Thal in Folge der jährlichen, regelmässig wiederkehrenden Ueberflutungen des Stromes darbot, begünstigte diese Cultur; die abgeschlossene Lage des Thales zwischen Sandwüste und Klippen gewährte ihr schirmende Ruhe. Die Jahrbücher der ägyptischen Geschichte zählen nach den Dynastieen der Könige, der Herrschergeschlechter. Die geschichtlichen Traditionen deuten bis über den Beginn des dritten Jahrtausends vor Chr. Geburt zurück. Die Zeit des dritten Jahrtausends lässt im ägyptischen Volke schon eine ebenso glänzende Cultur wie Machtentwickelung erkennen. Dies ist die Periode des „alten" Reiches; die hervorragenden

---

[1] Description de l'Egypte, Antiquités. Gau, Neuentdeckte Denkmäler von Nubien. Cailliaud, Voyage à Méroé. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Col. Howard Vyse, The Pyramids of Gizeh. Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. 1, 29, 51, 57, 60, 107, 119. U. A. m. Vgl. ferner: Heeren's Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt. E. de Rougé, Notice des monuments exp. dans la gal. d'antt. égypt. au musée du Louvre; und desselben: Rapport sur l'exploration scient. des principales collections égyptt. renf. dans les divers musées publ. de l'Europe (Moniteur univ. 7 et 8 mars 1851).

Blüthenpunkte desselben sind die Epochen der vierten Dynastie in der früheren und die der zwölften Dynastie in der späteren Zeit dieses Jahrtausends. Dann folgen Jahrhunderte der Unterdrückung, indem ein asiatisches Nomadenvolk, die Hyksos, das Land überschwemmte, während der Kern der Bevölkerung, wie es scheint, in die südlicheren nubischen Länder emporgedrängt ward. Im sechzehnten Jahrhundert vor Chr. werden unter langem Freiheitskampfe, die Fremden wieder hinausgedrängt, und es beginnt die Epoche des „neuen“ Reiches. Die achtzehnte Dynastie bezeichnet das neue mächtige Emporringen des ägyptischen Volkes, — die neunzehnte Dynastie, die ihre Waffen bis in die fernsten Lande trug, die Zeit der höchsten Machtfülle und der glanzvollsten monumentalen Bethätigung derselben. Dies ist die Epoche nach der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. Von da ab tritt ein langsam vorschreitender innerer Verfall ein, lange andauernd, bis im siebenten Jahrhundert v. Chr. ein neuer Aufschwung beginnt, der sich namentlich unter der 26sten Dynastie wiederum in glänzender Weise bethätigt. Endlich folgt, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, die Unterwerfung des Landes unter die Perser, im vierten die Unterwerfung desselben mit dem Reiche der Perser unter das Alexanders des Grossen, und nach Auflösung des letztern die Gründung einer neuen, griechisch-ägyptischen Dynastie, bis das Land im Jahre 30 v. Chr. dem Römerreiche als Provinz einverleibt ward.

Die Kunst der Aegypter ist monumentale Kunst in der eigentlichsten Bedeutung des Worts. Grossartiger Sinn, strenge Verständigkeit, unermüdliche Ausdauer geben dieser Kunst ihre eigenthümlichen Grundzüge; die unverrückbare Regelung des gesammten Staats- und Volkslebens, die von den jüngeren Völkern des Alterthums als eine Wundererscheinung angestaunt ward, bereitet auch ihr ein unwandelbar festes Gesetz, der Art, dass, nachdem ihre Typen sich im Lauf der Jahrtausende bestimmt herausgebildet hatten, diese Typen im Wesentlichen unverändert neue Jahrtausende hindurch, bis zum Ausathmen der gesammten Welt des Alterthums, nachgebildet wurden.

Erste Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonische Denkmäler.

Die früheste Cultur Aegyptens gehört dem unteren Lande an. Wo an der Grenze Mittelägyptens das enge Flussthal sich den Ebenen des Deltalandes (ursprünglich ohne Zweifel sumpfigen Niederungen) nähert, lag die alte Herrscherstadt Memphis. In der Gegend dieses Ortes, dem heutigen Cairo nicht gar fern, haben sich ansehnliche Denkmälerreste aus der Frühzeit des alten Reiches erhalten. Sie bestehen aus einer Menge von Grabdenkmälern, die sich auf dem Felsplateau, welches das Nilland westwärts begrenzt, erheben, riesige Königsgräber in der Form der Pyramide und zahlreiche andre Grabanlagen. Sie erstrecken sich über einen Strich von 4½ Meilen hin, vielfach zerstört, in einigen Hauptbeispielen noch als Werke von gewaltigster Kolossalität aufragend.

Die Pyramide hatte bei diesen Monumenten durchweg, wie es scheint, die völlig schlichte krystallinische Form, bewahrte somit allerdings die erste und ursprünglichste Durchbildung der monumentalen Anlage. In künstlerischem Belange kommt daher an ihr nur dies strenge geometrische Maass, welches dem rohen Tumulus eine feste, gebundene Gestalt giebt, in Betracht. Alles weitere Interesse, welches sich an den ägyptischen Pyramidenbau knüpft, gehört theils der Alterthumskunde im Allgemeinen, theils der baulichen Technik an. Die Durchbildung der letzteren, um dem Denkmal eine unzerstörbare Kolossalität, dem königlichen Sarkophag unstörbare Ruhe zu geben, ruft freilich, zumal bei den Hauptbeispielen, Staunen und Verwunderung hervor. Die Massen sind theils aus Felsquadern, theils aus Ziegeln (von gedörrtem Nilschlamm) aufgeführt. Der Bau geschah in Absätzen, erweiterte sich auch wohl im Lauf der Jahre durch mantelartige Umlagen; die Absätze wurden schliesslich ausgefüllt, die Ziegelpyramiden durch eine Quaderbedeckung ver-



Im Pyramidenfelde von Memphis.

kleidet. Innen, zumeist im Grunde, war eine Kammer für den Sarkophag des Königs, in die ein Gang von aussen führte. Kammer und Gang, durch übereinander vorkragende oder sparrenförmig gegeneinander gestützte Steine bedeckt, wurden im Inneren nach der Beisetzung des Sarkophags durch riesige Blöcke verrammelt, der äussere Zugang durch die Steine der Bekleidung verdeckt. Zur einen Seite der Pyramide, sich an sie anschliessend und ohne Zweifel zum Todtenkult bestimmt, wurde ein tempelartiges Heiligthum angelegt, das Ganze mit Hof und Mauer umschlossen. — Von der äusseren, einfach geglätteten Fläche der Bekleidung sind überall nur wenig Reste erhalten, von den mächtigen Mauern jener Heiligthümer ebenfalls nur geringe Ueberbleibsel, welche über die Weise der künstlerischen Gestaltung und Einrichtung dieser Räume keinen sichern Schluss verstatten. Einige Pyramiden haben gegenwärtig, sei es, dass sie unvollendet blieben oder dass die äussere Bekleidung bis auf die Stufenschichten abgetragen ist, die Form von Stufenpyramiden.

Die stolzesten Pyramiden, durchaus im kolossalen Quaderbau auf-

geführt, sind die bei dem heutigen Dorfe Gisch belegenen. Es sind die Glanzdenkmale der vierten Dynastie. Die älteste derselben ist die Pyramide der Schafra (Chephren), deren ursprüngliche, gegenwärtig nur wenig verringerte Höhe 454 Fuss 3 Zoll betrug. Auf sie folgt die Pyramide des Chufu (Cheops), ursprünglich 480 F. 9 Z. hoch. Dann die des Mencheres (Mykerinos), ursprünglich 218 F. hoch, diese zugleich auf einem mächtigen Unterbau errichtet. Zu den Seiten der grossen liegt eine Anzahl kleinerer Pyramiden. Ausserdem gehört zu dieser Gruppe ein ungeheures Bildwerk, ein ruhender Sphinxkoloss (Löwenleib mit dem Haupte eines königlichen Mannes), der aus dem Fels des Bodens gearbeitet und 65 Fuss hoch, gegenwärtig übrigens bis auf das sehr beschädigte Haupt vom Sande bedeckt ist. Dem Riesenmuthe, den der Bau der Pyramiden bekundet, entspricht diese Riesensculptur; der Sinn ist auf das Erhabenste gestellt: er sucht sein Ziel, noch durchaus naiv, durch materielles Grössenmaass zu erreichen. Die Form des Sphinxkolosses ist symbolisch und deutet darauf hin, dass die symbolische Darstellungsweise, die später in der ägyptischen Kunst namhafte Bedeutung gewinnt, schon in dieser Frühzeit mit Bewusstsein geübt ward.

Um die Pyramiden reihen sich in grosser Anzahl Privatgräber derselben Zeit, der jene angehören. Dies sind zum Theil länglich rechteckige Massen mit schrägen (pyramidalisch geneigten) Seitenwänden und horizontaler Oberfläche. Das Grab selbst ist unter dieser Masse verborgen. An der einen Seite desselben ist der Zugang zu einem kleinen schmalen kapellenartigen Raume, der ohne Zweifel für den Todtenkult bestimmt war. Die Ausstattung dieses Raumes gibt von der Behandlung des architektonischen Details in jener Epoche eine Anschauung. An dem ausgemeisselten Balkenwerk der Decke oder der Thürräume, an dem Lattenwerk, welches die im Innern vorhandenen Thürnischen umfasst, zeigt sich eine, wenn auch freie Nachbildung der Formen, die das Material des Holzes beim Bedürfnissbau ergeben hatte. Die Anwendung dieser Formen ist aber im Wesentlichen noch eine ornamentistische (ähnlich wie bei den Nachahmungen des Holzbaues an den mexicanischen Monumenten), ohne etwa aus ihnen die Motive zu einer selbständig architektonischen Entwickelung zu entnehmen. Bei grösseren Räumen kommen gelegentlich einfache viereckige Pfeiler als Deckenstützen vor. Die Anwendung der Nilziegel hat in den Gräbern dieser frühen Epoche bereits zu förmlicher Einwölbung der Decken (ob auch noch ohne eigentliche Keilsteine) geführt. — Zum Theil bestehen die Grabanlagen aus in den Felshang gearbeiteten Vorkammern und tiefer gelegenen Aushöhlungen für das eigentliche Grab.

Bildnerei.

Die eben besprochenen Privatgräber gewähren uns sodann die Anschauung einer in reichlicher Anwendung und in strenger stylistischer Bestimmtheit zur Anwendung gebrachten bildnerischen Kunst. Es sind farbig bemalte Flachreliefs, welche die Wände jener zum Todtenkult bestimmten Kammern bedecken. Der Inhalt der Darstellungen ist einfach

dem täglichen Leben entnommen, das Lebensverhältniss und die Lebensstellung der Bestatteten bezeichnend. Die Gestalten der letzteren sind in grösserer Dimension gegeben, während sich ihnen in kleinerer Dimension und in Reihen geordnet Darstellungen des Besitzes und des Verkehrs, der Viehzucht, Schifffahrt, Fischerei, Jagd, Darbringung von Gaben und Opfern, Scenen des Lebensgenusses u. dergl. anschliessen. Inschriften, in völlig entwickelter Bilderschrift (Hieroglyphen), dienen zur näheren Bezeichnung. Die Darstellungen selbst sind als eine bildlich monumentale Schrift zu fassen: deutlich bestimmte Vergegenwärtigung der angegebenen Beziehungen ist ihr Zweck. Sie erfüllen denselben in einer entschieden verstandesmässigen Weise, in naiver Auffassung den äusseren Erscheinungen des Lebens zugewandt, die Darlegung tieferer geistiger Beziehungen ausschliessend. Sie sind nüchtern; aber sie bleiben dadurch der Klippe des Phantastischen fern, die sonst auf allen untergeordneten Kunststufen, wo es sich um einen tieferen Inhalt handelt, allzu leicht eintritt; und sie gelangen durch diese Nüchternheit zu einer schon glücklichen Beobachtung der Gesetze des körperlichen Lebens. Am Günstigsten erscheint die letztere, folgerecht, in der Darstellung der Thiere. In der menschlichen Gestalt und in ihrem Gebahren sind wenigstens die Grundzüge der körperlichen Erscheinung mit lebendiger Energie wiedergegeben. Eigenthümlich ist hiebei ein kurzes, schweres Körperverhältniss; die äusseren Glieder, namentlich die Plattfüsse, erscheinen in grosser Dimension, zuweilen auch mit Andeutung einer derben Muskulatur. Vielleicht ist dies durch jenes Streben nach genauer Verdeutlichung veranlasst; aus demselben Grunde scheint es hervorgegangen, dass Köpfe und Beine stets im Profil, die Brust stets von vorn gesehen werden, was ein eigen conventionelles Gefüge des Körpers, der ägyptischen Bildnerei für alle Folge auch bei der Einführung leichterer Körperverhältnisse bleibend, zur Folge hat. Die technische Behandlung ist sehr einfach; die Oberfläche der Darstellungen entspricht, mit selten angedeuteter geringer Modellirung, der schlichten Wandfläche, während der Grund zwischen ihnen nur um ein Geringes vertieft ist. Unvollendete Arbeiten in einigen Kammern geben von dem hiebei beobachteten Verfahren vollständigen Aufschluss. — Drei der Grabkammern, Denkmälern von Giseh entnommen, befinden sich im Museum von Berlin, in ihrer ursprünglichen Einrichtung aufgestellt.


Von den Reliefs eines der Gräber zu Giseh.

Von runden Sculpturen der Frühepoche ägyptischer Kunst sind nur wenige Beispiele bekannt; sie tragen dasselbe Gepräge naiver Lebensauffassung. Eine nicht grosse Granitfigur, in kauernder Stellung, die sich im Berliner Museum befindet, ist ebenso durch die sehr genaue Bearbeitung des schwierigen Materials, wie durch die schlichte Derbheit der Form bemerkenswerth; das Gesicht ist völlig portraitartig. Sie wurde unter dem Thürfundament eines der ältesten Gräber gefunden, scheint also die schon in einer vorangegangenen Epoche erreichte Stufe künstlerischer Ausbildung zu bezeichnen. Einige andre Beispiele sind im Musenm des Louvre zu Paris.

Zweite Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonisches.

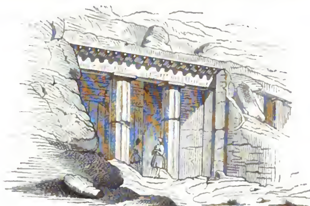
Aus der zweiten Blüthenepoche des alten ägyptischen Reiches, der der zwölften Dynastie, haben sich die Reste einer weiter vorgeschrittenen künstlerischen Entwickelung erhalten.

Der Gründer dieser Dynastie war Sesurtesen I. (Osortasen). Von ihm finden sich einige mächtige Denkpfeiler, welche die Stätte grosser baulicher Unternehmungen zu bezeichnen scheinen. Unter diesen zeichnet sich ein zu Heliopolis in Unterägypten (bei dem heutigen Matarieh) noch aufrecht stehender Obelisk aus, einer Monumentalform angehörig, welche wiederum die urthümlichste Gestaltung (die des Menhirs) in streng gemessene geometrische Form umgewandelt zeigt, — vierseitig, nach oben sich verjüngend und mit pyramidal gespitztem Schluss, — und die für die ganze Folgezeit der ägyptischen Kunst von Bedeutung bleibt. Ein zweiter, etwas freier behandelter Denkpfeiler desselben Herrschers findet sich in der Landschaft des Fayum, westwärts von Mittelägypten, bei dem Orte Begig zerbrochen liegend. In Oberägypten gründete Sesurtesen I. den Haupttempel von Theben (zu Karnak), von welcher ursprünglichsten Anlage dieses Heiligthums noch einzelne Reste, namentlich achteckige Säulen, vorhanden sind.

Sodann gehören der Zeit der zwölften Dynastie einzelne, in Mittelägypten zerstreut vorkommende Pyramiden an; vornehmlich aber, wie es scheint, die erste umfassende Ausbildung des grossen Wasserbausystems, welches die Nilflut regelte und dadurch die Befruchtung des Landes sicherte, — namentlich die Anlage des sogenannten Mörissee's im Fayum, eines kolossalen Reservoirs, welches die gestiegene Flut, zur Benutzung derselben während der trockenen Jahreszeit, zurückbehielt.

Ferner eine Anzahl von Felsgräbern, welche als Grottenanlagen in dem Gebirgszuge an der Westseite von Mittelägypten ausgeführt wurden. Bei Weitem die merkwürdigsten von diesen, Zeugnisse eines charakteristisch ausgebildeten Säulenbaues enthaltend, sind die Gräber von Benihassan. Sie bestehen insgemein aus einem inneren Raume, dessen Decke von Säulen gestützt wird, und einem offnen Säulenportikus an der Aussenseite. Die Säule hat in diesen Gräbern zwei verschiedene Formen, jede

in ihrer Art von charakteristischer Eigenthümlichkeit. Die eine Form scheint aus dem einfachen viereckigen Pfeiler hervorgegangen, dessen Ecken abgeschrägt sind. So sind einige dieser Säulen (gleich den erwähnten zu Theben) achteckig, andre und zwar die Mehrzahl sechzehneckig mit leicht eingezogenen (kanellirten) Seitenflächen. Die Säule hat dabei nach oben eine leichte Verjüngung und trägt eine Deckplatte; die Gesammterscheinung gleicht einem Vorbilde der griechisch-dorischen Säule,



Grabportikus von Benihassan.

in deren rein ästhetischer Ausbildung; sie ist daher auch als die „protodorische“ bezeichnet worden. Die andre Form ist dem Vorbilde der vegetativen Natur nachgebildet, indem vier kolossale Pflanzenstengel mit geschlossenen Lotoskelchen durch ein Band zusammengebunden werden und über ihren Kelchen die Deckplatte tragen. Diese letztere Säulenform hat ohne Zweifel eine speziell symbolische Bedeutung, unter dem die Decke stützenden Lotos die aufstrebende Kraft der irdischen Welt versinnbildlichend.

Bildnerei.

Unter den Resten bildnerischer Kunst, welche dieser Epoche angehören, bezeugt zunächst das Fragment einer aus schwarzem Granit gearbeiteten sitzenden Kolossalstatue Sesurtesen's I. ebensosehr die Kühnheit und Ausdauer in der vollendeten Bewältigung des herben Materials, wie einen höchst beachtenswerthen Grad charakteristisch künstlerischer Durchbildung. Es befindet sich im Berliner Museum und besteht, ausser dem entsprechenden Theile des Sessels, nur aus dem rechten Beine vom Knie abwärts (alles Uebrige der Figur ist überflüssige und verwirrende Restauration), lässt aber in der straff senkrechten Muskulatur eine Formenbehandlung von mächtigster Energie, in der Bearbeitung des Steines die höchste Präcision erkennen. Die Kolossalstatue eines Königes der dreizehnten Dynastie, Sevekhotep III., im Louvre zu Paris, eine immerhin schätzenswerthe Arbeit, steht schon wesentlich unter den Vorzügen jenes Fragments.

Sodann kommen vornehmlich die bildlichen Darstellungen in Betracht, welche die Wände in den Felsgräbern von Benihassan schmücken. Dies sind einfache Malereien, indem statt der plastischen Erhebung der Figuren aus dem Grunde (wie in den Darstellungen der Gräber von Memphis) die Umrisse nur mit dem Pinsel gezeichnet und die von den Umrissen umschlossenen Flächen mit den entsprechenden Farben schlicht colorirt sind. Der Inhalt der Darstellungen gehört, wie bei jenen früheren Grotten, den Verhältnissen des Privatlebens an; doch sind die Scenen desselben hier noch reicher und mannigfaltiger, wobei u. A. zu bemerken, dass mehrfach (was sonst in der ägyptischen Kunst überaus selten) grosse Darstellungen von Fechterspielen vorkommen. Die Körperverhältnisse sind leichter und



Von den Wandmalereien zu Benihassan.

schlanker geworden, die Belebung ist feiner und sicherer, dabei aber jene kräftige Andeutung des Organismus noch beibehalten. Eigenthümlich erscheint der gelegentlich vorkommende Versuch, auch den Schultern, bei der Profilstellung des Gesichts und der Beine, eine Art von Profilansicht zu geben und dadurch gleichfalls eine grössere Lebendigkeit der Darstellung zu erreichen; das künstlerische Vermögen hat hiezu indess nicht ausgereicht und so ist, statt einer angemessenen Perspective der Form, zumeist nur eine wunderliche Linienverschiebung erreicht.

Aus der Epoche der Herrschaft der Hyksos sind in Aegypten keine Denkmäler erhalten; nur im fernen äthiopischen Süden, im heutigen Dongola, finden sich, als dieser Zeit angehörig, einige Reste ägyptischer Kunst.

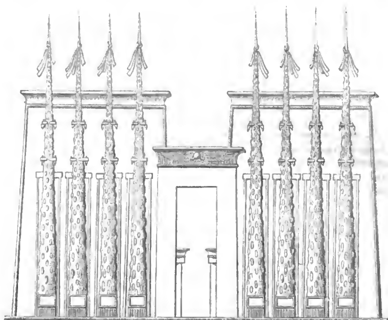
Die achtzehnte und neunzehnte Dynastie, nebst dem Beginn der zwanzigsten.

Gesammtcharakter.

Mit der Gründung des neuen ägyptischen Reiches, nach Vertreibung der Hyksos, beginnt die neue Entwickelung der ägyptischen Kunst, deren Gesammtcharakter uns durch die grössere Fülle der Denkmäler anschaulicher als der jener älteren Epochen entgegentritt. Wir fassen die Epochen der 18ten und der 19ten Dynastie, nebst dem Beginn der 20sten, — die Zeit vom sechzehnten bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. — zusammen, da in ihnen ein gemeinsamer, fortschreitender Gang sichtbar wird und die grössere Vollständigkeit der späteren Denkmäler dieser Gesammtperiode uns zu begründeten Rückschlüssen auch auf die Principien, welche bei den früheren, wiederum nur mehr vereinzelt oder fragmentarisch erhaltenen Denkmälern derselben Periode maassgebend waren, Veranlassung giebt. Wir haben hier ein grosses Ganzes an künstlerischer Auffassung und Behandlung, an fester Ausprägung künstlerischer Typen vor uns; der monumentale Sinn des Volkes entfaltet sich an Werken von reichster Gliederung; das Verständige in der Auffassung führt überall zu einem bestimmten Formengesetz; aber ebendasselbe Verständige hat zugleich eine Aufnahme conventioneller Typen für die Bezeichnung geistigen Lebens zur Folge, — eine Symbolik, welche die Hauche tieferer künstlerischer Regung dennoch schon im Beginnen erstickt und die ägyptische Kunst auf alle Folgezeit hin im Stande der Unfreiheit erhält. — Im Uebrigen sind allerdings charakteristische Unterschiede der künstlerischen Entwickelung je nach den Epochen der genannten Dynastieen wahrzunehmen. Die Epoche der 18ten Dynastie ist die des lebhaften Ringens und Strebens; das Formengesetz erscheint noch nicht als ein ausschliesslich bestimmtes und das künstlerische Gefühl noch als ein verhältnissmässig freieres; wesshalb denn einzelne Werke dieser Epoche in der That das Gediegenste an künstlerischer Schönheit und Belebung nach Maassgabe des ägyptischen Gesammtcharakters enthalten. Die 19te Dynastie bezeichnet die volle Anwendung des Erworbenen zur erdenkbar reichsten Ausstattung des Lebens. Die mannigfaltigsten Aufgaben gewähren scheinbar die höchste Begünstigung; aber jene Versuche einer edleren und freieren Gestaltung kehren nicht wieder und die Ueberfülle der Arbeit trägt wesentlich dazu bei, ein handwerklich conventionelles Wesen zum Gesetz zu machen. Die Werke zu Anfang der 20sten Dynastie lassen die weitere Verfolgung dieses Weges, häufig eine schon lässigere Behandlung erkennen.

Das architektonische Werk, Tempel oder Palast, erscheint eines Theils als die monumentale Ausprägung des feierlichen und vielgegliederten Rituals, mit welchem der Gottheit oder dem gottähnlichen Herrscher gehuldigt ward, andern Theils als die gegliederte Masse, die, je nach ihren Abtheilungen, die bildnerischen Urkunden der Götterverehrung, der Herrscherthaten aufzunehmen bestimmt war. Die äussere Form des architektonischen Werkes beruht auf jener ursprünglichen pyramidalischen Gestalt, indem die Aussenwände, die des einzelnen Gebäudes und die der Mauern,

welche einen grösseren Gebäudecomplex umschliessen, mit geneigten Seitenflächen versehen sind. Besonders charakteristisch erscheint dies pyramidale Element an den thurmartigen Flügelgebäuden, den sogenannten Pylonen, welche sich zu den Seiten des Einganges und zu dessen Auszeichnung über oblonger Grundfläche erheben. Im Inneren gestalten sich mannigfaltige Räumlichkeiten je nach dem Bedürfniss, Höfe, Säle, Kammern verschiedenster Art, im Grunde der Gesammtanlage das Sanctuarium. Dabei wird, zur Ausfüllung der inneren Räume, ein reichlicher Säulenbau angewandt: in Reihen geordnete Säulen, Architravbalken tragend, über welche die Deckplatten des Daches lagern. Die Höfe sind mit Säulen- und noch häufiger mit Pfeilerhallen umgeben; an die Pfeiler, als ihnen



Pylon mit Mastenschmuck. Reliefbild im südlichen Nebentempel von Karnak.

zugehörig, lehnen in diesem Falle stets sinnbildlich bedeutende Kolossalstatuen. Für die Vereinigung der verschiedenen Gebäudetheile zu einem Ganzen ist ein organisch abschliessendes Gesetz nicht vorhanden; die Theile des Gebäudes sind so zu einander geordnet, dass in der Regel ein Theil in den andern hineingeschoben erscheint; selbst jede Thür hat dem entsprechend die Form eines ursprünglich für sich bestehenden Baustückes. Solcher Behandlung gemäss ist das architektonische Werk zu einer fortgesetzten Erweiterung und Vergrösserung geeignet, in ähnlichem Sinne, wie früher die Pyramiden sich, allerdings im einfachsten krystallinischen Wachsthum, durch fortgesetzte mantelartige Umlagen erweitert hatten; daher bei grossen und gefeierten Anlagen die Räume, die

Hallen, die Höfe, die Pylonen sich nicht selten vielfach wiederholen und wiederum andre Anlagen an die Hauptanlage anschiessen.

Für die Formenbehandlung im Einzelnen ist zunächst die Einfassung der äusseren Kanten hervorzuheben. Diese besteht überall aus einem Rundstabe, welcher bei der Oberkante mit einem grossen Hohlleisten gekrönt wird. Die Motive hiezu finden sich schon in der Ausstattung der memphitischen Felsgräber aus der ersten Blüthezeit des alten Reiches; der Hohlleisten, schon dort mit einer Art senkrechter Einkehlungen geschmückt, die, wie alles Uebrige, farbig verziert sind, scheint das Nachbild einer Bekrönung mit reihenweise geordneten Federn oder Blättern zu sein. In der Form der Säule wechseln in der Epoche der 18ten Dynastie die beiden Formen der Gräber von Benihassan, beide in vorschreitender Ausbildung, die ästhetisch constructive, welche aus der Grundform des vielseitigen Pfeilers entsteht, und die symbolische des Lotosbündels. Zu Anfang scheint jene Form vorherrschend gewesen zu sein und es scheint sich schon in diesem Elemente die freiere ästhetische Regung anzukündigen; dann aber gewinnt die symbolische, nachmals zum rein conventionellen Typus herabsinkende Form die ausschliessliche Herrschaft. — Die Wandfläche erscheint überall zur Aufnahme der monumentalen Bilderschrift bestimmt; diese Bebilderung wächst im Laufe der in Rede stehenden Periode, der Art, dass auch die für einen selbständigen architektonischen Ausdruck geformten Bauglieder, wie die Säulenschäfte, damit bedeckt werden. Fast durchgehend bestehen diese Wandbilder aus eingesenkten Reliefs (Koilanaglyphen), flach erhabenen Darstellungen innerhalb vertiefter Hauptumrisse, zwischen denen im Uebrigen die Fläche der Wand beibehalten ist. Die Reliefbilder sind durchaus farbig bemalt, die Theile des architektonischen Details ebenso. — Zur weiteren monumentalen Ausstattung gehören ferner die schon erwähnten, an die Pfeiler der Höfe anlehnenden Kolossalstatuen, — andre, frei vor den Eingängen sitzende Kolossalbilder der Könige, — Obelisken, in der oben bezeichneten Form, als Denkzeichen der in ihren Hieroglyphen-Inschriften näher angegebenen Weihungen der Gebäude. Ebenso zählen zur Gesammtheit dieser Denkmäler die heiligen Prachtstrassen, welche zu ihren Zugängen führen, auf beiden Seiten durch Reihen liegender Widder- oder Sphinx-Kolosse (wiederum symbolischen Inhaltes) eingefasst.

Die grossen architektonischen Monumente gelten zum Theil als zum Todtenkult der Herrscher dieser Periode bestimmt. Die Gräber selbst hatten eine abgeschiedene Lage und Einrichtung. Es sind in den Fels getriebene Stollen, zum Theil von erheblicher Ausdehnung und von verschiedenartiger Senkung, mehrfach mit grösseren Räumen wechselnd. Der Hauptraum diente zur Aufstellung des Sarkophags. Auch hier vervielfältigte sich die Anlage je nach der auf die Ausführung zu verwendenden Zeit. Die architektonische Ausbildung ist höchst einfach; dagegen sind alle Wände auf das Reichste mit bildnerischer Darstellung, — mit Malereien (aus einfach colorirter Umrisszeichnung bestehend) versehen. Auch die Sarkophage sind mit einer Fülle von Reliefsculptur geschmückt. Für festen Verschluss der Gräber wurde ebenso gesorgt, wie bei den von den Pyramiden bedeckten Gräbern.

Bei besondrer Gelegenheit, namentlich durch die Beschaffenheit des Lokales veranlasst, wurde auch der Tempelbau theilweise als Grottenbau behandelt.

Architektonische Denkmäler.

Theben, in Oberägypten, ist für die in Rede stehende Periode die königliche Residenz. Dort entstand nach und nach eine Fülle der glänzendsten Denkmäler, deren Reste nach den heutigen Ortschaften, die in sie hineingebaut sind oder in ihrer Nähe liegen, benannt werden. Das schon von Sesurtesen I. gegründete Haupttheiligthum von Theben, auf der Ostseite des Nils bei dem heutigen Karnak, erhielt bereits bald nach der Gründung der 18ten Dynastie, von dem ersten der Könige, welche den Namen Tuthmes (Tuthmosis) führen, eine neue, reiche und mannigfach gegliederte Ausstattung. Nebentempel schlossen sich schon in dieser Epoche dem Haupttempel an. In den Säulen wechseln hier die beiden bezeichneten Formen; die des vielseitigen (nach griechisch-dorischer Art kanellirten) Pfeilers erreicht, wie namentlich die geringen Reste eines der südlichen Nebentempel bezeugen, eine weitere Ausbildung, mit einer eigenthümlichen Art von Kapitäl, wodurch sie das völlig charakteristische Vorbild der griechisch-dorischen Säule wird. — Andre bemerkenswerthe Anlagen dieser Epoche, ebenfalls mit der Verwendung von Polygonalsäulen, sind: der zum Theil in den Felsen gearbeitete Tempel in dem Thale El Asasif, in der Nordwestecke von Theben, und südlich von diesem das kleine alte Heiligthum (zur Seite späterer Anlagen) bei Medinet Habu. — Ausserhalb Thebens sind für dieselbe Frühepoche besonders die Reste einiger nubischen Tempelanlagen mit Polygonalsäulen (zumeist kanellirten) hervorzuheben: bei Amada in Unter-Nubien, bei Wadi Halfa an der zweiten Katarakte, und weiter südwärts bei Semneh und bei Kummeh.

Gegen das Ende der 18ten Dynastie, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, begann Amenhotep (Amenophis) III. in Theben ein andres glänzendes Baudenkmal, das bei dem heutigen Luxor belegene. Die Säulen der vorderen grossen Räume dieses Heiligthums (abgesehen von dem, was später hinzugefügt wurde) haben die symbolische Form des Lotosbündels, in einer eigenthümlich consequenten Durchbildung; es sind zwölf Lotosstengel, die sich, mehrfach umgürtet, zu der Gesammtform der Säule zusammenfügen. Ihr Verhältniss ist schwer, ihre Gliederung schon dekorativ, die Wirkung aber (wie wenig auch das geschlossene Blüthenkapitäl zum Ausdruck der an solcher Stelle erforderlichen architektonischen Kraft, selbst nur in bildnerischer Darstellung, geeignet erscheint) doch eine entschieden energische. — Zur schönsten Ausbildung, deren diese Lotossäule fähig war, gelangt sie bei dem, von demselben Könige erbauten Tempel von Soleb, im oberen Nubien. Hier erscheint die glücklichste dekorative Organisation der Säule und ein Verhältniss von Höhe und Dicke, welches, ohne der nothwendigen Strenge und Straffheit etwas zu vergehen, doch leichter und ansprechender wird, als es sonst in der ägyptischen Kunst zu finden ist. Sehr merkwürdig sind, in einem besondern Theile dieses Tempels, auch einige Säulen, die ein Kapitäl tragen, welches

der Krone des Palmbaumes in freilich sehr einfacher und strenger Weise nachgebildet ist. Diese sehr günstige bildnerische Kapitälform erscheint ausserdem nur noch an einem vereinzelten, wenig jüngeren Beispiele und als eine mehr willkürliche Dekorationsform in der letzten Zeit ägyptischer Kunst. — Die glückliche Bewegung der ägyptischen Architektur zur Zeit Amenhoteps III. bezeugen sodann einige kleine, erst neuerlich ganz zerstörte Denkmäler von ansprechend charakteristischer Eigenthümlichkeit, die theils bestimmt, theils wahrscheinlich seiner Epoche angehörten. Sie befanden sich auf der Insel Elephantine und zu Eileithyia (El Kab) in Oberägypten: — kleine Heiligthümer mit schrägen Aussenwänden, umgeben von einem Peristyl viereckiger Pfeiler und mit zwei Lotossäulen an der Eingangsseite, das Ganze auf einem erhöhten Unterbau ruhend. —



Ansicht des Tempels von Soleb.

Die 19te Dynastie hebt in der Zeit um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an. König Seti (Sethos) I. unternahm neue bedeutende Bauanlagen; sein Sohn, Ramses II. (Sesostris), der mächtigste und siegreichste der ägyptischen Könige, schuf den grossen Thaten seines Lebens das glanzvollste monumentale Gegenbild.

Seti baute in dem westlichen Theile von Theben das bei dem heutigen Qurna belegene Heiligthum, dessen Lotossäulen noch von trefflicher dekorativer Wirkung sind. — Beide Könige fügten dem Heiligthum von Karnak höchst umfassende Vorbauten hinzu, in einer Kolossalität, die selbst bei den einzelnen Baustücken (den Säulen u. s. w.) bis an die Grenze des Erreichbaren zu gehen scheint. Bei dem ungeheuren Säulenwalde, welcher den Vorsaal des Heiligthumes ausfüllt, ist hier die Einrichtung getroffen, dass ein erhöhter Mittelgang durch höher aufsteigende Säulen mit dem

eigenthümlichen Kapitäl eines geöffneten Lotoskelches gebildet wird, eine Einrichtung, welche von da ab in den Haupträumen grosser architektonischer Monumente wiederkehrt. Dies ist ein neues Element; im Uebrigen aber erscheint das Gefühl für die Wesenheit der architektonischen Form schon erheblich abgeschwächt, indem z. B. das geschlossene Kelchkapitäl, alle Gliederung verlierend, zur Aufnahme willkürlichster Zierden benutzt und somit an sich unverständlich und scheinbar bedeutungslos wird. — Aehnlich kolossale Vorbauten fügte Ramses II. dem Heiligthum von Luxor hinzu (wobei die an den älteren Theilen desselben vorhandene Säulenform strenger nachgeahmt wurde). — Ausserdem baute er im westlichen Theile Thebens ein besondres glänzendes Heiligthum, zwischen Qurna und Medinet Habu, das von den Griechen sogenannte Grabmal des Osymandyas. — Anderweit bedeutend sind die Denkmäler, die Ramses II. im unteren Nubien ausführen liess und die durch die Eigenthümlichkeit ausgezeichnet sind, dass ihre Haupträume grottenartig in den Fels gearbeitet wurden, mit viereckigen, die Decke stützenden Pfeilern. Die Enge des Thales, welche den Platz für Freibauten beschränkte, war ohne Zweifel wenigstens der äussere Anlass für eine derartige Behandlung. Die merkwürdigsten dieser Denkmäler sind die beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul), deren Façaden mit höchst colossalen Felssculpturen, sitzenden Statuen bei dem grösseren Tempel, stehenden bei dem kleineren, geschmückt sind. — Zwei andre, roher behandelte Grottentempel (mit freien Vorbauten) sind die von Gerf Hussên (Girscheh) und von Wadi Sebûa (Essabua). — Von sonstigen architektonischen Denkmälern, welche Ramses II., namentlich in Unterägypten, ausführen liess, sind nur geringe Reste vorhanden.

Sodann sind noch die ebenfalls sehr prachtvollen Denkmäler zu erwähnen, welche unter dem ersten Könige der 20sten Dynastie, Ramses III., um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts v. Chr., zu Theben ausgeführt wurden. Die Behandlung der Formen in denselben schliesst sich im Allgemeinen der der Denkmäler des zweiten Ramses an. Zu ihnen gehören ein bei dem heutigen Medînet Habu gelegenes grosses Heiligthum und vor diesem ein kleineres Gebäude von eigenthümlicher Beschaffenheit, vermuthlich eine Privatwohnung des Königs; dann zwei Nebentempel des grossen Tempels von Karnak, die, zum Theil wiederum erst später beendet, eine schon sinkende Technik erkennen lassen.

Die Gräber der thebanischen Könige befinden sich in dem schwer zugänglichen Felsthale, welches, im Nordwesten von Theben befindlich, den Namen Biban el Moluk (Bab el Meluk) führt. Die Felshöhen auf der Westseite Thebens enthalten ausserdem zahlreiche Gräber von Privatpersonen, im Allgemeinen von ähnlicher Anlage.

Bildnerei.

Das architektonische Werk hat, wie bereits angedeutet, zum wesentlichen Theile den Zweck, den bildnerisch monumentalen Darstellungen zum Halt und zur Unterlage zu dienen. Die bildende Kunst geht, unter-

geordnete Ausnahmen abgerechnet, durchaus in diese monumentale Bestimmung auf. Durch die letztere sind ihr die Gegenstände der Darstellung gegeben, sind deren Auffassung, Behandlung, Weise der Ausführung bedingt.

Die Denkmäler sind Einzelzwecken des Lebens gewidmet, und ihre bildnerische Ausstattung bezieht sich auf diese Einzelzwecke. Jenes trocken verständige Element macht sich hiebei von vornherein wiederum mit Entschiedenheit geltend. Wo die Darstellung religiösen Inhaltes ist, da dient sie nicht unmittelbar, nicht an sich der Feier der höchsten Wesen: sie bezieht sich auf die besonderen und durch den einzelnen Fall bedingten Verhältnisse dessen, der das Denkmal gestiftet hat, oder dem dasselbe bestimmt ist, zu diesen höchsten Wesen; sie vermittelt nur etwa in symbolischer Fassung die, ebenso auf das besondere Verhältniss bezügliche Gegenwart göttlicher Kräfte. Alles ist historisch und real gedacht; mythische Scenen stehen in unmittelbarem Wechselbezuge zu dem Schicksal des Königs; Scenen der Götterverehrung, religiöser Weihen u. drgl., sind überall durch historische Momente veranlasst. In reicher Fülle schliesst



Relief zu Karnak. Scene aus den Kriegen Seti's I.

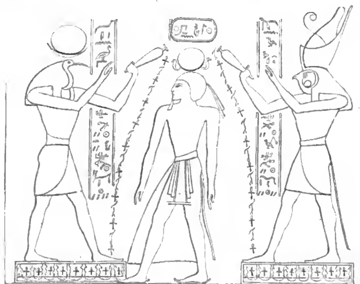
sich an, was das Leben an Thatenglanz, an Genuss und Besitz geboten hat. Eine Welt der Erscheinungen liegt vor dem Auge des ägyptischen Künstlers, und Alles wird in möglichst deutlicher Weise vorgetragen; von allem Aeusseren, was den Begebenheiten angehört, was die volksthümlichen und die persönlichen Besonderheiten anbetrifft, werden die bezeichnenden Typen mit höchster Sorgfalt nachgebildet. Die ägyptische Kunst gewährt hiemit eine so erschöpfende Anschauung der gesammten äusseren Lebensverhältnisse des Volkes, wie dies bei keinem andern Volke und zu keiner andern Zeit stattgefunden hat. — Die eigentlichen Heiligthümer enthalten die als Weihedenkmale dienenden Kolossalstatuen der Könige und ihrer Angehörigen, in den Wandreliefs vorzugsweise die Thaten ihres der Gottheit (auch in der kriegerischen That) geweihten Lebens. In den Malereien der Königsgräber sind die Geschicke der Seele nach dem Tode,

in denen der übrigen Gräber (wie in der Kunst des alten Reiches) die Dokumente des irdischen Besitzes und des Genusses des letztern dargestellt.

In der Bildung der menschlichen Gestalten, welche den in der späteren Epoche des alten Reiches festgestellten Typus aufnimmt, zeigt sich eine naive Anschauung, die das Charakteristische nicht ausser Acht lässt, Leben und Charakter aber nur erst in gewissen allgemeineren Grundzügen zum Ausdrucke bringt. Bei den Kolossalstatuen macht sich dies letztere in der strengen und starren, gewissermaassen architektonischen Gesammthaltung, ihrer architektonischen Verwendung entsprechend, besonders geltend. Bei den Reliefbildern und den gemalten Umrissdarstellungen ist jene conventionelle Darstellung beibehalten, welche, um möglichst deutlich zu sein, Gesicht und Beine im Profil und die Brust von vorn nimmt. Eigenthümlich und ziemlich durchgehend ist hier ein schlankes, leichtes, straffes Körperverhältniss, der Art jedoch, dass alle derbere Musculatur, besonders in den Beinen, vermieden wird. Die Bewegung der einzelnen Gestalt ist oft, in der Ruhe wie im Affekt, trotz jener stereotypen Wendung, von sehr glücklicher Gesammtwirkung. Thierbildungen, namentlich die der Pferde, sind insgemein vorzüglich gelungen. Die bildlichen Compositionen erstrecken sich häufig über grosse Flächen und sind, je nach der darzustellenden Begebenheit, unter Umständen sehr figurenreich. Zu einer Gesammtanordnung solcher Compositionen und einer entsprechenden Wirkung reicht das künstlerische Vermögen nicht aus; die bildliche Erzählung verliert sich in der Regel entweder in wirr gehäufte Einzelnheiten oder die Gestalten bewegen sich schematisch, hintereinander, in parallelen Linien. Die Hauptfiguren, auf denen der eigentliche Gedanke der Darstellung ruht, namentlich die des Königes, dessen Thaten verherrlicht werden, sind dabei in ungleich grösserem Maasstabe als die übrigen gezeichnet. Bei kriegerischen und ähnlichen Darstellungen pflegt die Gruppe des auf dem Streitwagen stehenden Königes, was ihre Grundmotive betrifft, mit wahrhaft bewunderungswürdigem Schönheitssinne entworfen zu sein.

Die Götter sind in menschlicher Gestalt, aber zumeist mit Thierköpfen statt des menschlichen Hauptes dargestellt. Dies beruht auf dem, bei den alten Aegyptern stets volksthümlich gebliebenen Thierdienst und der Symbolisirung der göttlichen Eigenschaften durch die eine oder andre Thiergattung. Aber der Künstler, welcher das natürlich Fremdartige zu einer Gestalt zusammenfügt, verfährt hierin wiederum nur trocken verstandesmässig, nur nach dem Gesetz einer äusserlichen Symbolik. Er weiss die Verbindung des Thierkopfes mit dem Menschenleibe rhythmisch zwar ganz wohl zu vermitteln (selbst bei Aufsetzung des schlanken Vogelhalses); aber eine organische Ineinanderbildung dieses Verchiedenartigen, die der anschauenden Phantasie glaublich erscheinen könnte, liegt seiner Absicht durchaus fern. Derselbe Fall tritt ein, wenn noch anderweitig Glieder verschiedener Gestalten miteinander verknüpft werden. Eine eigenthümliche Gestalt von menschlicher Bildung ist diejenige, welche an den Decken, wo Sternbilder in besonderer Constellation dargestellt sind, den Himmel personificirt; rechtwinklig gebrochen, theilweise auf das Allerungebührlichste ausgedehnt, zeigt sie die Fähigkeit, für blosse Verstandeszwecke auch die künstlerisch widersinnigste Erscheinung sowohl darzu-

stellen als zu ertragen. Auch die ithyphallischen Gestalten, welche je nach Umständen den übrigen unbefangen eingereiht sind, bezeugen dieselbe einseitigst verstandesmässige Symbolik. Lascivität ist ihnen völlig fern; ebenso aber auch alles Gefühl für die grobsinnlichste Affektion, die an ihnen zur körperlichen Darstellung gebracht ist. — Nur in einer Gattung symbolisch-phantastischer Darstellungen erreicht die ägyptische Kunst eine lebendig künstlerische Wirkung. Dies sind jene Sphinxbildungen, welche zumeist aus dem Leibe eines ruhenden Löwen mit menschlichem Haupte bestehen und in energischer Totalität behandelt sind. Es scheint, dass die besonders hervorstechende Befähigung des Aegypters zur Auffassung des thierischen Lebens hier, wo das Thierische den entschieden überwiegenden Theil bildet, die günstigere Lösung der Aufgabe vermittelt hat.



Ramses III., durch Thoth und Horus gereinigt.

In Allem, was die technische Ausführung betrifft, waltet in der ägyptischen Kunst dasselbe Element des Verständigen; es hatte ein höchst vollendetes Handwerk zur Folge, welches allein das Uebermaass jener monumentalen Ausführungen, die Ueberwindung jener Schwierigkeiten, die aus Grössenverhältniss und Material sich ergeben mussten, möglich machen konnte. Der Bau der menschlichen Gestalt, in dem Wechselverhältniss seiner Theile, war auf ein bestimmtes Gesetz, einen geheiligten Canon, zurückgeführt; dieser lag aller Einzelconception zu Grunde; nach seinen Maassbestimmungen war auch der riesigste Koloss in der als correct anerkannten Weise auszuführen, war im Allgemeinen aller willkürlich ausschweifenden Ausartung vorgebeugt — in demselben Grade freilich, wie hiemit gleichzeitig auch aller freieren Entfaltung wiederum eine hem-

mende Schranke gezogen ward. Die handwerkliche Ausdauer wusste die schwierigsten Stoffe zu überwinden; die Kolosse aus härtestem Granit sind in allen Theilen mit derselben Genauigkeit durchgebildet, wie die kleinste Figur der Hieroglypheninschrift an Obelisken und Sarkophagen. Ebenso ist an der maasslosen Fülle der Wandreliefs dieselbe sich gleichbleibende Sorgfalt, an den mit einfachen Farben ausgeführten Wandmalereien dieselbe Präcision der Umrisslinie wahrzunehmen. Auch in dieser Gleichartigkeit des handwerklichen Betriebes ist die ägyptische Kunst eine Erscheinung fast ohne weiteres Beispiel.

Innerhalb dieses gleichartigen Typus lässt die ägyptische Kunst jedoch schon in dieser Periode ihrer eigentlichen Blüthe ähnliche und im Einzelnen noch schärfere Wandlungen erkennen, als in der Architektur zu bemerken sind.



Reliefköpfe aus der Epoche der achtzehnten Dynastie.

Die reinste künstlerische Durchbildung gehört auch hier, wie bereits angedeutet, der früheren Zeit, der Epoche der 18ten Dynastie an. Die menschliche Gestalt zeichnet sich in den, dieser Epoche angehörigen Bildwerken (bei allerdings schon charakterloser und unkräftiger Behandlung der Beine, — im Gegensatz gegen die Energie, die sich hiebei in der ägyptischen Kunst des alten Reiches gezeigt hatte,) durch die feine und lebendige Behandlung des Körpers, durch die edle Bildung des Gesichtes aus. So in den Reliefs dieser Zeit, unter denen besonders die der Grabgrotten von Eileithyia (El Kab) in Betracht kommen; so namentlich in einzelnen schönen Bildnissstatuen, wie den meisterlich durchgebildeten Granitstatuen der ersten Tuthmosen im Museum von Turin und einigen weiblichen Statuen des Museums von Leyden. Nicht minder gediegen, noch streng im Einzelnen, aber zugleich voll energischen Lebens und künstlerischer Haltung sind die Löwen aus Granit aus der Zeit Amenhotep's III., welche das britische Museum zu London besitzt.

Die Werke der 19ten Dynastie, namentlich die von Ramses II., sind in Bezug auf Plan und äusseren Gehalt staunenswürdig, wie kaum etwas Andres, das menschlicher Wille geschaffen; die reichlich ausgeprägten Typen der eigenthümlich ägyptischen Darstellungsweise geben diesen Werken ein höchst vielseitiges Interesse. Aber das Bedürfniss thunlichst erreichbarer Vollendung ist bereits minder entschieden; die künstlerischen Kräfte stumpfen sich bei der Ueberfülle des Darzustellenden ab; die Reinheit der Linien verliert sich; Beispiele von entschieden roher Behandlung machen sich geltend. Das Museum von Berlin besitzt eine Kolossalstatue Ramses II. aus Granit, deren schon äusserlich conventionelles Gepräge bei Vergleichung jenes älteren Fragments der Statue Sesurtesens I. auffällig ist. — Höchst riesig sind die Kolossalstatuen, welche die Façaden der beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul) in Nubien schmücken. Die des grösseren Tempels sind vier sitzende Gestalten, sämmtlich Ramses II. vorstellend, die über 60 Fuss hoch sind und sich aufgerichtet bis zu 80 Fuss erheben würden. Die Köpfe zeigen hier, trotz der ungeheuren Dimension im Ganzen und Einzelnen, eine entschieden individuelle Bildung allerdings mit Glück durchgeführt. Die Statuen der Façade des kleineren Tempels sind sechs stehende Gestalten, 35 Fuss hoch, denselben König und seine Angehörigen darstellend. Hier ist die körperliche Behandlung, besonders die der Brustpartie, als eine nicht sehr erfreuliche zu bezeichnen.

Der Felstempel von Gerf Hussên (Girscheh) hat im Innern Pfeiler mit daran lehnenden Kolossalfiguren, welche in einer barbarischen Schwerfälligkeit ausgeführt sind. Ebenso sind an den Vorbauten des Tempels von Wadi Sebûa (Essabua) sehr schwere Kolossalstatuen enthalten; beides ein deutliches Zeichen des eingetretenen Mangels an geeigneten künstlerischen Kräften, wenigstens für das Kunstfach der Statue grosser Dimension. Die Wandreliefs dieser Denkmäler haben wiederum dasselbe frischere und im Inhalt der Darstellungen vielfach anziehende Gepräge, wie die Wandbilder andrer Denkmäler des genannten Königs.

Die ungünstige Wirkung, welche das Ueberbieten der künstlerischen Kräfte hervorbringen musste, zeigt sich besonders deutlich an der Rohheit der gleichzeitigen kleinen Privatdenkmäler (Grabpfeiler und dergl.), zu deren Beschaffung kaum noch eine geeignete Hand zur Stelle gewesen zu sein scheint, und an den Denkmälern der Nachfolger, deren Meister aus der mit so viel geringerer Sorgfalt betriebenen Schule hervorgegangen waren. Die Behandlung des Sculpturen an den grossen Denkmälern Ramses III. bekundet schon einen entschiedenen Verfall der Kunst. Die reiche bildnerische Ausstattung seines kolossalen Granitsarkophags im Louvre zu Paris (der Deckel desselben in der Universität von Cambridge) macht sogar bereits den Eindruck roh entworfener Skizzen.

Vom dreizehnten Jahrhundert v. Chr. bis zu den Ptolemäern.

Architektonisches.

Von der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. ab fehlt es Aegypten auf geraume Zeit an künstlerisch monumentalen Urkunden. Im achten Jahrhundert v. Chr. wurde das Land von äthiopischen Königen beherrscht, die einige künstlerische Spuren ihres Daseins hinterlassen haben. Im Anfange des siebenten Jahrhunderts standen zwölf ägyptische Fürsten siegreich gegen die Fremden auf und bildeten nach deren Vertreibung eine Zwölfherrschaft. Sie bauten ein gemeinsames Bundesheiligthum, das von den Alten als Weltwunder angestaunte Labyrinth, in der Landschaft des Fayum. Es war ein überaus umfassender Gebäudecomplex mit zwölf Höfen und, wie es scheint, einem Hauptgebäude in der Mitte; auch war dasselbe auf seinen Wänden reichlich mit Bildwerk ausgestattet. Eine ausgedehnte Trümmeranlage (über die künstlerische Behandlung bis jetzt keine Kunde gebend) ist neuerlich als Rest des Labyrinthes bezeichnet worden.[1]

Einer der Zwölfherrscher, Psammetich, machte sich, 670 v. Chr., zum Alleinherrn Aegyptens und gründete die 26ste Dynastie, deren Residenz die Stadt Saïs in Unterägypten wurde. Von den glänzenden baulichen Denkmälern, welche die Herrscher dieser Dynastie in Unterägypten, den historischen Berichten zufolge, ausführten, ist indess nichts erhalten; ebensowenig von denen, welche Amasis nach dem Erlöschen der Dynastie (570) errichten liess. Doch finden sich zu Theben einige bauliche Ueberreste aus dieser Epoche; sie lassen, in sehr bemerkenswerther Eigenthümlichkeit, ein Zurückgehen auf die besten und edelsten Muster der Frühzeit (auf den in der Epoche der 18ten Dynastie herrschenden Baustyl) erkennen. Namentlich gehören hieher zwei neuerlichst aufgefundene kleine Tempel nördlich von Karnak; auch, wie es scheint, der zu Medamût, in der thebanischen Ebene, befindliche Rest einer Säulenhalle, in seiner ursprünglichen Anlage. Ausserdem eine Anzahl thebanischer Felsengräber, im Innern zum Theil von beträchtlicher Ausdehnung, mit offenen Vorhöfen, zu denen grosse ziegelgewölbte Bogenthore führen. Das bedeutendste, auch an bildnerischer Ausstattung, ist die sogenannte „grosse Syrinx“, das Grab eines Priesters Petamenap. — Einige Gräber dieser Epoche bei Memphis sind durch die Bedeckung mit Keilsteingewölben bemerkenswerth.

Die Zeit der Perserherrschaft (seit 525 v. Chr.) ist fast ohne Denkmäler. Dagegen finden sich deren aus der Epoche, während welcher Aegypten vorübergehend dies Joch abgeschüttelt hatte, vom Ende des fünften bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts. Insbesondere sind einige von Nectanebus (362—350) begonnene Anlagen auf der Insel Philae, oberhalb der ersten Nilkatarakte, zu nennen. Die Form des Säulenkapitäls entspricht hier bereits, ob auch noch in einfacher Weise, den später beliebten dekorativen Formen.

[1] Lepsius, Denkmäler, Abth. I, T. 46. (Vergl. dazu meine Geschichte der Baukunst, S. 53, Anm.)

Bildnerei.

Eine umfassendere Anschauung für den Zustand der ägyptischen Kunst in der eben bezeichneten Epoche gewährt uns Dasjenige, was von bildnerischen Denkmälern erhalten ist. Hierin zeigt sich, worauf allerdings auch schon die historischen Notizen über die baulichen Unternehmungen und die geringen architektonischen Reste hindeuten, der entschiedene Aufschwung zu einer sehr schätzenswerthen neuen künstlerischen Blüthe. Diese kündigt sich bereits in den Arbeiten an, welche unter dem ersten jener Aethioperkönige, Schabak (Sabaco), im achten Jahrhundert ausgeführt wurden; namentlich in der ihm angehörigen Restauration des Portales zwischen den Pylonen von Luxor, zu Theben. Die an letzterem enthaltenen Reliefsculpturen zeichnen sich durch einen eigenthümlich energischen Styl aus.[1] Höchst bedeutend erscheinen die Arbeiten aus der Zeit der 26sten Dynastie, an Statuen und Sarkophagen. In diesen Bildwerken verbindet sich mit der sorgfältigsten Technik ein frisches Lebensgefühl; die Gestalten sind leicht, kräftig und in ihrer Art voll Grazie; die Muskeln sind häufig so genau wie entschieden angegeben. Der Styl entspricht im Allgemeinen dem der 12ten Dynastie, sei es, dass man die im unteren Lande befindlichen Werke jener Frühzeit als nächstliegende Muster aufnahm, sei es, dass sich hier in der That, in einer eigenthümlichen Lokalschule, das alte stylistische Element fortgepflanzt hatte. Einige der vorzüglichst gediegenen Sculpturen dieser Zeit befinden sich in den Sammlungen von Paris: der höchst meisterlich gearbeitete Basaltsarkophag des Taho und mehrere Statuen im Louvre; auch, derselben Richtung angehörig, die Statue des Nectanebus in der Bibliothek. Die Basaltlöwen des Nectanebus, im vatikanischen Museum zu Rom, sind ebenfalls zu den schätzbarsten Werken dieser Periode zu zählen.

Epoche der Ptolemäer und der Römerherrschaft.

Die griechisch-ägyptische Dynastie der Ptolemäer oder Lagiden, welche nach dem Tode Alexanders des Grossen (323 v. Chr.) gegründet ward, bethätigte sich aufs Neue durch die Ausführung zahlreicher Denkmäler; die Römerherrschaft (seit 30 v. Chr.) folgte diesem Beispiel, der Art, dass die Zeugnisse monumentaler Thätigkeit bis in das dritte Jahrhundert nach Chr. hinabreichen. Bis zum Ende wurde der nationale Typus in der Hauptsache, etwaige fremde Einflüsse völlig in sich auflösend, mit Entschiedenheit bewahrt.

Architektur.

Doch machen sich an den Denkmälern dieser Schlussepoche, was ihre architektonische Gestaltung anbetrifft, gewisse Modificationen von

[1] Champollion, lettres, p. 219.

charakteristischer Eigenthümlichkeit geltend. Neue Elemente dekorativen Glanzes, symbolischen Ausdruckes entwickeln sich aus den älteren Formen; ein Bestreben nach einer freieren Organisation der Anlage giebt sich kund, aber nur ein scheinbares, denn es vermag nicht nur den Widerspruch mit dem ursprünglich Gegebenen nicht zu beseitigen, es wird sogar gleichzeitig durch neu hinzutretende Einschränkung, in disharmonischer Weise, aufgehoben. Dies scheinbar freiere Bestreben besteht in der Anlage von Säulenportiken am Aeusseren der Gebäude, — für gewisse kleinere Heiligthümer (Nebentempel, welche den Namen der Typhonien oder Mammisi's führen,) sogar in der Peripteral-Anordnung, welche das Gebäude rings mit einem Portikus umgiebt. Vielleicht kündigt sich hierin eine Einwirkung fremder, z. B. griechischer Kunst an. Die Säulenstellung gewinnt jedoch (kleine offene Räume, vermuthlich Thiergehege, die mit Säulen umgeben sind, ausgenommen) keine Selbständigkeit; sie ist in die Wand nur eingeschoben, deren schräge (pyramidalische) Neigung an der Ecke des Gebäudes, selbst als derartiger Eckpfeiler bei jenen Peripteral-Anlagen, wiederum vortritt. Auch die freie Entwickelung ist den Säulen versagt, indem hohe Brüstungsmauern zwischen ihnen aufgeführt und den mittleren Säulen, welche den Zugang bilden, in höchst unschöner Weise sogar Thürpfosten angefügt sind. — Das Säulenkapitäl, bei dem die Form des geschlossenen Lotoskelches nicht mehr vorkommt, hat vorherrschend die Form eines geöffneten, zumeist mehrblättrigen Kelches, der auf das Verschiedenartigste mit anderweitigen Pflanzenzierden geschmückt zu sein pflegt. Auch jenes alte Palmenkapitäl taucht hiebei gelegentlich wieder auf. Häufig befindet sich über dem Kelche des Kapitäls ein besondrer Aufsatz, aus vier Hathormasken, welche ein kleines Tempelgebilde tragen, bestehend, — eine Zuthat symbolischen Inhaltes, die sich allerdings schon in der älteren Kunst, dort aber nur als vereinzelter Reliefschmuck, findet. Nicht ganz selten auch fällt das eigentliche Kapitäl ganz weg, und der Aufsatz allein, das ästhetische Bedingniss wiederum der Symbolik völlig opfernd, bildet die Bekrönung der Säule. — Reichere Dekoration, immer jedoch symbolischen Gehaltes, wird ausserdem bei den Kranzgesimsen, namentlich denen der Brüstungsmauern zwischen den Säulen, zur Anwendung gebracht.

Die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche, zunächst aus der Ptolemäerzeit (zum Theil aber erst unter den Römern beendet) sind: die prächtigen und malerisch geordneten Heiligthümer der Insel Philae, der Doppeltempel von Ombos (Kûm Ombo), das grossartige Tempelheiligthum von Apollinopolis magna (Edfu), der grosse Tempel von Latopolis (Esneh), dessen noch stehende Vorhalle indess erst der Römerzeit angehört, nebst andern Anlagen dort und in dem gegenüberliegenden Anti-Latopolis (Helleh), die neuerlich verschwundenen schönen Tempelreste von Antäopolis (Qaû el Kebir), einige kleine Tempel zu Theben, die geringen Ueberbleibsel des Ammontempels auf der ammonischen Oase, u. s. w. — Sodann der von Kleopatra am Ende der Ptolemäerzeit gegründete prachtvolle Tempel von Tentyris (Denderah) und der von Hermonthis (Erment). — Endlich, aus der Römerzeit, eine Anzahl



Ehemaliger Tempelrest von Antäopolis.

von Tempelanlagen, besonders im unteren Nubien: der Tempel von Talmis (Kalabscheh), als der bedeutendste derselben; die schon früher begonnenen von Debôt und Dakkeh, die von Tefah, Gartas, Danduhr, Kesseh, Maharraga; einige andre auf den Oasen der libyschen Wüste, u. s. w.

Bildnerei.

Die Bildnerei dieser Schlussepoche, in Statuen und Wandreliefs, befolgt nicht minder die überlieferten nationalen Typen, unterwirft dieselben aber ebenfalls gewissen Modificationen, welche auch hier auf einer Art fremdländischen Einflusses beruhen mögen. Namentlich ist zu bemerken, dass an die Stelle des alten Canons für das Massverhältniss der menschlichen Gestalt ein andrer tritt, bei dessen Anwendung die strenge Einfalt und Reinheit der früheren Form einer ausschweifenderen, minder harmonischen Linienführung Platz macht.[1] Zu den besten Werken der Ptolemäerzeit gehören ein Paar königliche Kolossalstatuen aus Granit, im vatikanischen Museum zu Rom; gegen die Arbeiten der 18ten und der 26ten Dynastie stehen diese indess bereits beträchtlich zurück. Das wundervolle technische Vermögen der alten ägyptischen Meister, deren Händen auch der härteste Stein fügsam gehorchte, erscheint in dieser Epoche bald völlig erloschen. Die Arbeiten zeigen mehr und mehr eine oberflächliche, oft eine rohe und ungeschickte Behandlung; die dreitausendjährige Kunst sinkt greisenhaft zu kindischen Anfängen zurück.

[1] Lepsius, Briefe, S. 115.

Aethiopien.

Merkwürdige Abzweigungen und Umbildungen der ägyptischen Kunst entwickelten sich in den äthiopischen Landen, — im oberen Nubien [1] und in Abyssinien, [2] wo in der Spätzeit des Aegypterthums und in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ansehnliche Reiche blühten. Eine beträchtliche Anzahl von Denkmälerresten giebt davon Kunde. Neben der Aufnahme des ägyptischen Styles und eigenthümlicher Barbarisirung desselben lassen sie auch die Aneignung andrer künstlerischer Elemente erkennen.

Ober-Nubien.

Die älteren Denkmäler finden sich in der Gegend von Napata, am Berge Barkal. Hier hatte bereits Ramses II. ein grosses Heiligthum, dessen Ueberbleibsel noch vorhanden sind, gegründet. Später war Napata die Residenz jener äthiopischen Könige, die im achten Jahrhundert selbst Aegypten beherrschten. Ihrer Epoche, namentlich der des Tahraka, des zweiten dieser Könige, gehören die übrigen Tempelreste an. Diese zeigen eine Nachbildung des ägyptischen Styles, doch mit einer Neigung zum Phantastischen, indem z. B. die zwergenhaft barocke Gestalt des „Typhon"



Pyramide von Assur.

für architektonische Zwecke verwandt wird, auch das Kapitäl der Hathormasken hier bereits in reichlicher Anwendung erscheint. Ausserdem sind in der Umgegend von Napata zahlreiche Pyramidengruppen vorhanden, die einzelnen Pyramiden von nicht beträchtlicher Dimension, zumeist ungleich schlanker als die ägyptischen und mit Vorkammern versehen, deren

[1] Cailiaud, voyage à Méroé. Hoskins, travels in Ethiopia. — [2] Valentia, voyages and travels to India, Ceylon etc., vol. III.

Eingang mit einem kleinen Pylonenbau geschmückt zu sein pflegt. — Die an den Tempeln und den Vorkammern der Pyramiden enthaltenen Reliefsculpturen zeigen eine leidlich reine Nachbildung des ägyptischen Styles.

Jünger sind die Ueberreste der vom Nil und Atbara umflossenen sogenannten Insel Meroë. Die Stelle der Stadt Meroë (Begeranïeh, Assur etc.) wird gleichfalls durch zahlreiche Pyramidengruppen bezeichnet, welche den ebengenannten entsprechen und insgemein durch eine nah unter der Spitze der Pyramide angeordnete Fensternische den ursprünglichen Gehalt der Form noch mehr beeinträchtigen. Geringe Tempelreste finden sich zu Ben Naga am Nil, südlich von Meroë (wiederum mit Typhonfiguren); ansehnlichere in einer ausgedehnten Niederung mitten im Lande, zu Naga und zu Mesaurat e' Sofra (Wady Owatayb). Neben den ägyptisirenden Bauformen macht sich bei diesen zugleich die Aufnahme römischer und griechischer Elemente geltend, eine Stylmischung hervorbringend, die nicht ohne eigenthümlichen Reiz ist. So ist es bei



Basrelief von Naga.

einem Portikus zu Naga der Fall; so bei den Säulen des Haupttempels von Mesaurat, deren Reste eine anmuthige Umprägung der ägyptischen Form nach hellenischer Weise erkennen lassen. Auch ein Paar Tempelreste nördlich von Napata, zu Nelûa und Amâra, gehören dem Kreise der meroïtischen Denkmäler an. — Die Reliefsculpturen, mit denen diese Denkmäler geschmückt sind, haben ein seltsames Gepräge. Die Grundlage der Form und der Behandlung ist ägyptisch; aber die Gestalten sind schwer (die der zumeist vorkommenden herrschenden Königin unförmlich dick); die Linienführung hat kein sonderlich feines Naturgefühl mehr; die Gewandung ist in willkürlich schematischer Weise geführt und mit mancherlei barocker Zuthat versehen. Ein mehrköpfiges, vierarmiges Götterbild, welches dabei vorkommt, scheint in dieser seiner Formation, welche in der ägyptischen Darstellungsweise kein Vorbild findet, auf hindostanischen Einfluss zu deuten.

Abyssinien.

Andre Eigenthümlichkeit haben die Monumente von Axum in Abyssinien. Hier ist besonders eine erhebliche Anzahl grosser obeliskenartiger Denkmäler von Bedeutung, von denen gegenwärtig noch zwei aufrecht stehen. Sie haben eine Dokoration, in welcher die Elemente des Holzbaues, wie in einer Aufgipfelung von Thurmgeschossen, nachgebildet erscheinen; ihre Bekrönung ist kuppelartig gebildet. Ein von vier Pfeilern umgebener „Königstuhl“ scheint in der Formation dieser Pfeiler ebenfalls an Nachahmung des Holzbaues zu erinnern. Auch dies, wie jene Kuppelbekrönung der Obelisken und die Weise ihrer Ausführung, gemahnt an hindostanisches Wesen und an eine von dort herübergekommene Einwirkung.

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

Allgemeines.

Die Anfänge der mittelasiatischen Kunst [1] liegen wiederum im Dunkel der Urgeschichte. Es sind die Völker der Euphratlande, welche schon in frühster Zeit das Bedürfniss grossartig monumentaler Bethätigung bekunden. Die alte Blüthe des Reiches von Babylon geht bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Im zweiten Jahrtausend, besonders von den letzten Jahrhunderten desselben ab, erscheint Assyrien, mit seiner Hauptstadt Ninive, als herrschender Staat. Seine Blüthe dauert bis gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Epoche treten zwei andere Staaten, Medien und das neubabylonische Reich, in den Vorgrund der Geschichte. Beide erlagen im sechsten Jahrhunderte dem neu emporstrebenden Perserreiche, bis auch dieses, im vierten Jahrhundert, durch Alexander d. Gr. gestürzt ward. — Die Typen der Kunst wurden im mittleren Asien von einem der herrschenden Völker auf das andre übergetragen; sie bilden — soweit unser, durch freilich nur vereinzelte Zeugnisse begründetes Urtheil reicht, — ein Ganzes von gemeinsamer Entwickelung, die jedoch nicht in ähnlichem Grade fest und abgeschlossen erscheint, wie die Entwickelung der ägyptischen Kunst. Dies musste schon von vornherein durch die freiere geographische Lage und den durch sie minder behinderten Völkerverkehr veranlasst sein und wurde naturgemäss durch das Uebertragen der künstlerischen Formen von einem Volke auf das andere noch entschiedener bedingt. Die ursprüngliche Monumentalform dürfte ein sehr primitives Gepräge gehabt haben und in solcher Weise längere Zeit maassgebend gewesen sein; weitere Entwickelungen mögen nicht in reiner Stetigkeit aus derselben hervorgegangen sein. Wenigstens tauchen neben sehr einfachen Grundelementen, scheinbar unvermittelt, solche hervor, die eine lebhaft fortgeschrittene Bewegung bezeugen. Im Ganzen stellt sich einer einfach mächtigen Grundstimmung ein glänzender Luxus zur Seite. Der Ausgang dieser Entwickelungen zeigt uns in den künstlerischen Formen ein Bild üppig reicher Pracht, der schon der Stempel der Nachblüthe, im Einzelnen der der Entartung aufgedrückt ist.

[1] Vaux, Niniveh and Persepolis; deutsch von Zenker.

Alt-Babylon.

Babylon — Babel im Lande Sinear — wird durch den altbiblischen Bericht [1] von seinem ungeheuren Thurmbau, der die Eifersucht Jehova's erweckte, in die Geschichte eingeführt. Jüngere zuverlässige Berichte erzählen von einer höchst grossartigen Stufenpyramide, dem Heiligthum des Belus, — aus acht Absätzen bestehend, 600 F. an der Basis breit und ebenso hoch, — welche sich zu Babylon befand und deren Reste dort noch gegenwärtig erhalten sind. Diese, in ihrer damaligen Beschaffenheit, gehörte einer jüngeren Restauration an; es scheint aber, dass in ihrer Hauptform die ursprüngliche Anlage des alten Babelthurmes beibehalten war, und es zeigt sich hierin jedenfalls die urthümlichste monumentale Anlage auf der ersten Stufe künstlerischer Ausbildung und zugleich in einem so riesenhaften Maassverhältniss, wie von keinem andern Denkmale der Welt bekannt ist. — Noch anderweitig wird von künstlerisch monumentaler Thätigkeit im alten babylonischen Reiche, aber ebenfalls erst nach Anschauungen, welche der Epoche des jüngeren Reiches angehören, berichtet.

Assyrien.

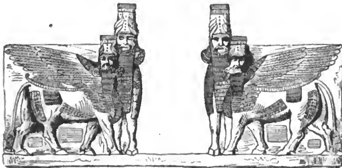
Architektur.

Ninive wird in den Berichten des Alterthums als eine Stadt von kolossalster Ausdehnung geschildert. Ihr Umfang maass 12 Meilen. Mächtige Mauern und Thürme umgaben sie. Ihre Reste sind in dem Hügellande am obern Tigris, Mosul gegenüber, und in einer Ausdehnung, welche die Wahrheit des alten Berichtes bezeugt, zu Tage getreten. [2] Die verschiedenen Hügelgruppen dieser Gegend scheinen die verschiedenen Theile, aus welchen die ungeheure Stadt bestand, oder vielmehr die vorzüglichsten Palläste und Heiligthümer derselben zu bezeichnen. Die Gebäude sind in ihren oberen Theilen zerstört, und in ihren unteren Theilen verschüttet und mit Sand und Erde überweht worden; in jüngster Zeit hat man hier umfassende Aufgrabungen unternommen und reiche Schätze einer bis dahin verlorenen Cultur aufs Neue an das Licht befördert.

Man unterscheidet in diesen Monumenten zwei, durch einen nicht sehr beträchtlichen Zeitraum voneinander getrennte Epochen der assyrischen Geschichte. Die älteren gehören der Zeit gegen und um den Schluss des zweiten Jahrtausends v. Chr. an; die späteren sind um einige Jahrhunderte jünger und gehen, wie es scheint, bis an das Ende der assyrischen Herrschaft hinab. Die vorzüglichst wichtigen und zunächst die

[1] Mose, I, 11, 1—9. — [2] Botta et Flandin, Monument de Ninive. Layard, Nineveh and its remains; Derselbe: the monuments of Nineveh; Ders.: a popular account of discoveries of Nin. (deutsch von Meissner); Ders.: discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon; Ders.: second series of the mon. of Nineveh.

ältesten Denkmäler sind die des Hügels von Nimrud, des südlichsten der betreffenden Hügelreihe. Eine pyramidale Erhöhung auf der Nordwestecke dieses Hügels hat sich als Rest einer mit Steinen bekleideten Stufenpyramide, deren Basis 150 Fuss breit war, gezeigt, und es ist in ihr das sogenannte Grab des Sardanapal oder des Ninus, davon die griechischen Sagen berichten, erkannt worden. Neben der Pyramide sind, ausser kleineren Heiligthümern, die Reste eines grossen Pallastes, der frühsten unter den bis jetzt bekannten Anlagen von Ninive, aufgefunden. Ferner in demselben Hügel: die geringen Reste eines, schon im Alterthum zerstörten Centralpallastes und die Reste eines grossen Südwestpallastes, des jüngsten der ninivitischen Gebäude, zu dessen Ausstattung das dekorirende Material des Centralpallastes verwandt wurde und der seine gänzliche Vollendung nicht erreicht zu haben scheint. — Andre Hügel, in denen vorzüglich bemerkenswerthe Denkmäler aufgefunden wurden, sind der von Khorsabad, zumeist im Norden, und der von Kujundschik, in der Mitte der Hügelreihe. Die Pallastreste in beiden gehören, wie der Südwestpallast von Nimrud, der jüngeren Epoche der assyrischen Kunst an.

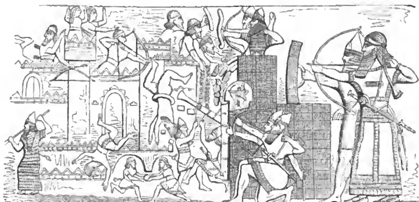


Portal des Pallastes von Khorsabad.

Die bauliche Anordnung dieser Denkmäler ist durchaus einfach und deutet (wie das Gesetz der Stufenpyramide) auf einen sehr primitiven Standpunkt zurück. Die einzelne Anlage besteht aus einem Terrassenplateau, auf dem sich ein Complex von Hallen und Zimmern, welche einen Hof oder mehrere Höfe umgeben, erhebt. Das System architektonischer Einzelgestaltung (z. B. das des Säulenbaues) erscheint dabei noch in keiner Weise maassgebend, wenn auch Säulen im Einzelnen zur Anwendung gekommen sein mögen; überhaupt finden sich nur wenige Andeutungen architektonischer Einzelbildung. Die Wände haben eine, zum Theil kolossale Dicke, die Räume sind (denen der mexicanischen Architekturen entsprechend) verhältnissmässig lang und schmal. Das Material der Mauern ist gedörrter Ziegel (das in der steinlosen babylonischen Ebene entschieden vorherrschende und ohne Zweifel von dort herüber genommene Material), mit einer Bekleidung von Alabasterplatten. Die Bedeckung der Räume bestand ohne Zweifel aus einem hölzernen Balkenwerk; eine Dar-

stellung unter den bildnerischen Dekorationen der Räume (zu Kujundschik) lässt schliessen, dass der Obertheil der Wände gelegentlich mit einer Fenstergallerie versehen war.

Von charakteristischer architektonischer Detailform ist, soweit bis jetzt die Entdeckungen reichen, nur ein Stück anzuführen; die Bekrönung der Brüstungsmauer einer Terrasse zu Khorsabad, in Haustein und in der Form eines weich geschwungenen Hohlleistens, — in ihrer Erscheinung, wie vereinzelt immerhin, doch völlig bezeichnend für asiatische Gefühlsweise. Die Eingänge der Gebäude haben keine architektonische, sondern ausschliesslich nur eine bildnerische Ausstattung. Bildnerische Darstellung ist überhaupt in reichster Fülle angewandt, indem die Alabasterplatten, welche die Wände bekleiden, durchaus mit Reliefbildern bedeckt sind; die letzteren springen aus der Fläche hervor, zumeist zwar nur in mässiger Weise, und zeigen überall nichts von Unterordnung unter ein architektonisches Gesetz (dem sich doch z. B. die ägyptischen Sculpturen im Allgemeinen fügen). Im Gegentheil beherrscht die bildnerische Kunst hier mit Entschiedenheit die architektonische; diese bietet jener, im höheren ästhetischen Sinne, nur die feste ungegliederte Masse dar, an welcher sie



Belagerung einer Stadt. Relief aus dem Nordwest-Pallaste von Nimrud.

zur Erscheinung kommen soll, und der terrassirte Unterbau dient gewissermaassen nur dazu, jene Fülle von Bilderurkunden über den Boden des werkeltäglichen Lebens emporzuheben. — Die Reliefs waren farbig bemalt; der bekrönende Abschluss der Wände über ihnen besteht, statt architektonischer Gesimse, aus gemalten Ornamentzügen.

Doch ist aus einzelnen Gegenständen jener Reliefdarstellungen zu ersehen, dass es nicht unter allen Umständen an architektonischer Einzelgestaltung fehlte und dass sich hierin (wie in jenem krönenden Hohlleisten) ein bestimmtes Formengefühl in charakteristischer Weise ausgeprägt hatte. So finden sich die Darstellungen kleiner Architekturen, welche mit Säulen und über diesen mit Volutenkapitälen — die griechisch-ionische Volute vorbildend — versehen sind. An der Dekoration von Ge-

räthen erscheint die Form der Volute, in lebendiger Ausbildung, häufig angewandt. Eine andre überall angewandte Dekorationsform ist die einer Fächerblume oder Palmette, in einer Behandlung, welche ebenfalls als Vorbild der griechischen Gestaltung dieses Dekorationsstückes gelten muss. Diese Formen haben sämmtlich etwas Bewegtes, schwellend Elastisches, im entschiedenen Gegensatz gegen die Strenge der ägyptischen Formenbildung. — Anderweit ist zu bemerken, dass bei der häufig vorkommenden Darstellung von Städten und Burgen diese fast durchgängig mit Bogenthoren versehen erscheinen, was auf eine Ziegelwölbung (dergleichen sich in einzelnen Resten wirklich erhalten haben) zu deuten sein wird.

Bei der Einfachheit der architektonischen Anlage sind die Unterschiede je nach der früheren oder späteren Epoche nur gering. Die Gebäude der letzteren haben insgemein minder schmale Räume als die der ersten. Das Ornament (z. B. die Palmettenform) ist in diesen herber gebildet, in jenen geschmackvoller und freier entwickelt. Ueberhaupt gehören die bis jetzt bekannten Zeugnisse architektonischer Einzelformen vorzugsweise den späteren Gebäuden an.

Ausserhalb des Lokales von Ninive sind bis jetzt wenig Monumente assyrischer Kunst entdeckt worden. Die wichtigsten sind die besonders alterthümlich erscheinenden Ruinen von Arban, am Khabur, westlich von Mosul, und die von Kalah Schergat, einige Meilen südlich von Nimrud, am Tigris; dann Felssculpturen bei Bawian und bei Malthaijah, nordwärts von Mosul, im kurdischen Gebirge.

Bildnerei.

Die Bildnerei der Assyrer hat, wie die der Aegypter, einen völlig monumentalen Zweck. Neben einzelnen Gestalten von mythischer Bedeutung, neben einzelnen Erscheinungen einer rituellen Symbolik sind es Darstellungen geschichtlichen Inhaltes, zur Feier eines bestimmten Herrscherlebens, aus denen diese Bildwerke bestehen: Scenen der königlichen Würde, des Lebensgenusses, z. B. der Freude der Jagd, der mannigfaltigsten Begebenheiten in Krieg nnd Schlacht. Alles Einzelne des Lebens ist wiederum mit entschiedener Sorgfalt nachgebildet, so dass sich auch hier eine sehr umfassende Veranschaulichung der bezüglichen Culturspäre darbietet. Insgemein ziehen sich zwei Reliefreihen von nicht erheblicher Grösse, übereinander geordnet, über die Wände hin. Reichliche Inschriften geben näheren Aufschluss über die in den Bildern vergegenwärtigten Begebenheiten; sie sind in der keilförmigen Schrift, welche bei den mittelasiatischen Völkern im Gebrauch war und welche die Wissenschaft unsrer Tage wieder zu entziffern begonnen hat, gebildet. Bildwerke, die nicht an der architektonischen Masse haften, kommen höchst selten vor. Die bedentendsten Stücke der Art, eine stehende Statue, aus den Baulichkeiten der Nordwestecke von Nimrud, und eine sehr verstümmelte sitzende Statue, zu Kalah Schergat gefunden, gehören der älteren Epoche der assyrischen Kunst an.

Der assyrischen Bildnerei fehlt das architektonisch Feierliche der

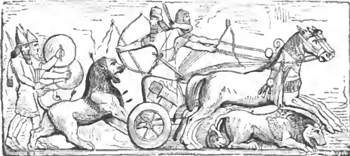
ägyptischen Kunst; sie kennt nicht die riesigen Kolosse der letzteren, sie sucht nicht nach jenem härtesten Material, welches schon an sich eine unermüdliche Ausdauer in Anspruch nimmt; sie steht in Styl und Behandlung gegen die maassvolle Erscheinung der ägyptischen Kunst zurück. Aber sie wendet sich, in ihrer architektonischen Unbedingtheit, der Erscheinung des Lebens mit grösserer Naivetät zu; sie geht darauf aus, das Leben kräftiger zu erfassen; sie vermag die Gemeinsamkeit und das Wechselverhältniss der Erscheinungen schon mit einigem Glücke wiederzugeben.

Die Gestalten der assyrischen Kunst sind durchweg, zunächst ohne Zweifel dem nationalen Typus des asiatischen Volkes folgend, kurz, derb, gedrungen, mit unverholener Anlage zur Dickbäuchigkeit und sonstigem Fettansatz. Eine irgendwie ideale Formenbehandlung, die dem Beschauer aus den schlanken und straffen Gestalten der ägyptischen Kunst doch schon entgegentritt, fehlt somit von vornherein. Dabei aber sind sie überall, besonders in Beinen und Armen, energisch gegliedert, in machtvoller Muskulatur ausgeprägt. Der Körperbildung entspricht die Physiognomie des Gesichtes, in nicht minder kräftigen, stark ausgerundeten Formen. Haar und Bart sind kunstvoll und reichlich gekräuselt, die Gewandungen mit schmückender Zuthat versehen, doch an sich schwer, so dass sie sich massenhaft und zugleich eng dem Körper anlegen. Die Bewegung hat Ruhe und Festigkeit, unter Umständen ein ceremonielles Pathos. Sie gestaltet sich freier und mannigfaltiger als bei den Aegyptern, obgleich z. B. die Füsse stets, der grösseren Deutlichkeit wegen, die Profilstellung behalten, auch bei den von vorn gesehenen Gestalten. Für schmerzliche Affekte fehlt die bezeichnende Geberde schon nicht; bei lebhafterer Action ist die Bewegung aber noch ungeschickt. Die Thiere sind insgemein lebendig und in der Bewegung, auch der mehr zufälligen, besonders glücklich wiedergegeben; Pferde sind (wie die Menschen) ohne sonderlichen Adel entworfen, wilde Thiere dagegen, namentlich Löwen, in ihrer gewaltsamen Erscheinung vortrefflich. Landschaftliches wird in mannigfacher Weise angedeutet. Grosse Gewässer, mit seltsam in einander gerollten Wogen, zeigen sich durch allerlei Gethier belebt.


Kopf des Becherträgers des Königes von Khorsabad.

Besonders sind es die grösseren Compositionen, die einen Blick für die Natur und die Befähigung zu einer verhältnissmässig lebendigen bildlichen Erzählung verrathen. Im Gegensatz gegen das Conventionelle, namentlich den eintönigen Parallelismus der ägyptischen Kunst macht sich hier, soweit es die Mittel einer immer noch kindlichen Kunst nur verstatten, selbst schon die Freiheit einer malerischen Auffassung geltend;

die Gründe der Darstellungen sind weit gestreckt, zuweilen in mehrfacher Reihe übereinander; die verschieden bewegten Gestalten und Gruppen sind gelegentlich mit einer gewissen künstlerischen Unbefangenheit gegeneinander geschoben. Bei mässigerem Inhalte gestalten sich durch solches



Relief vom Nordwest-Pallaste von Nimrud.

Verfahren nicht selten ganz anziehende und charaktervolle Scenen; bei umfassenden Darstellungen, z. B. grossen Kriegsbegebenheiten, bringt dagegen der Mangel an höherer plastischer Haltung und die Unmöglichkeit, mit solchen Mitteln irgend eine Art malerischer Concentration zu erreichen, wiederum nur ein erhebliches Wirrniss hervor.

In der ägyptischen Kunst ist mehr Stylgefühl, in der assyrischen mehr Lebensgefühl. Dies letztere zeigt sich auch in der Bildung phantastischer Gestalten, bei denen Thierisches und Menschliches sich vereinigt. Gewisse dämonische oder symbolische Gestalten tragen über dem menschlichen Leibe einen Thierkopf; am Häufigsten kommen solche vor, die einen Adlerkopf tragen. Hiebei ist wenigstens der Uebergang der Formen schon mit ungleich grösserer Energie vermittelt, als in ähnlichen Fällen bei den Aegyptern. Geflügelte Gestalten, menschliche und andre, kommen häufig vor. Vorzüglich bedeutend sind jene kolossalen bildnerischen Gestalten, welche die Haupteingänge der einzelnen Lokalitäten auszeichnen, geflügelte Stiere oder Löwen, die ein menschliches Haupt tragen, (zuweilen auch einfache Löwengestalten), in starkem Relief auf den Seitenwandungen der Thür ausgemeisselt und an der Vorderseite frei vortretend. Mit der gewaltigen thierischen Energie, welche sich in der festen Gesammterscheinung ebenso wie in der eisernen Muskulatur ausspricht und durch die breiten Schwingen noch mehr gehoben erscheint, steht die freie Majestät des menschlichen Hauptes hier im trefflichsten Einklange. Diese Bildungen sind ohne Zweifel die eigenthümlichsten, grossartigsten und wirksamsten der gesammten assyrischen Kunst.

In einzelnen Resten haben sich auf Wänden der ninivitischen Denkmäler statt der Reliefs auch Malereien vorgefunden, d. h. einfach colorirte Umrisszeichnungen, bei denen ein feines Gefühl für die Umrisslinie nicht zu verkennen ist.

Die Stylunterschiede in der bildenden Kunst der Assyrer scheinen sich dahin zu beschränken, dass die Werke der älteren Epochen eine grössere

Festigkeit, Strenge und Herbheit haben als die späteren. Zumeist alterthümlich erscheinen die Sculpturen an den Resten von Arban, Portalsculpturen der eben bezeichneten Art, in einem besonders harten, rohen und schweren Style. Ungleich vollendeter sind die der älteren Palläste von Nimrud; aber auch sie haben in der Behandlung der Gestalten, namentlich der Muskulatur, noch eine auffällige Derbheit, ein scharfgeschnittenes, zum Theil gewaltsames Wesen, welches die Absichtlichkeit der Wirkung zur Schau trägt. In den Werken der jüngeren Epoche mildert sich dies, und neben Einzelnem, was allerdings schon abgeschwächt erscheint, sind es insbesondere jene mit glücklicherer Freiheit durchgeführten Relief-Compositionen, welche hieher gehören.

Besondre Eigenthümlichkeiten, namentlich in Betreff ihres mehr mythisch-phantastischen Inhaltes, haben die kolossalen Felssculpturen von Bawian und Malthaijah. Ihr Styl entspricht dem der ninivitischen Bildnerei, doch, wie es scheint, nicht ohne eigenthümliche Modificationen.

Die Aufgrabungen der ninivitischen Denkmäler sind zu Khorsabad auf Veranlassung der französischen, zu Nimrud und zu Kujundschik auf Veranlassung der englischen Regierung geschehen. Die wichtigsten der bildnerischen Reste des erstgenannten Ortes sind nach Paris, in das Mnseum des Louvre, die der letztgenannten Orte nach London, in das britische Museum, entführt worden.

Medien.

Ueber die künstlerische Thätigkeit des medischen Reiches, welches sich schon vor dem Sturze des assyrischen aufgethan hatte, fehlt es nns an näher eingehenden Berichten und zur Zeit noch an aller genügenden Anschauung. Von der durch Dejoces (um 700 v. Chr.) erbauten Residenz Ekbatana wird erwähnt, dass sie mit sieben Ringmanern nmgürtet gewesen sei, eine über der andern emporragend, jede durch andre Färbung, die obersten durch Bekleidung von Silber nnd von Gold ausgezeichnet. Die ninivitischen Reliefs enthalten die Darstellung derartiger, mit mehrfachen Mauerringen umgebenen Bergfesten. Man sucht dies alte Ekbatana nordwärts, in dem atropatenischen Medien, nnd unterscheidet es von der gleichnamigen Hauptstadt Gross-Mediens, deren Blüthe später fällt.

Neu-Babylon.

Ueber die Kunst des neubabylonischen Reiches, d. h. über die Monumente der Residenzstadt Babylon in dieser späteren Epoche, besitzen wir umfassendere Berichte; auch haben sich ansehnliche Reste derselben, in der Gegend des heutigen Hillah, erhalten.[1] Doch haben die letzteren eine nähere Belehrung über die Art und Weise der künstlerischen

[1] Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. Heeren's Ideen, I, II. S. 131 ff.

Durchbildung, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, bis jetzt nur erst in sehr geringem Maasse gewährt. Die Blüthenepoche des neubabylonischen Reiches wird durch die Regierung Nebukadnezar's (604—561) bezeichnet; ihm gehört, inschriftlichen (in die Ziegel eingedrückten) Zeichen zufolge, alles Erhaltene auf den Stätten des ehemaligen Babylon und auf andern Trümmerresten des Landes an.

Architektur.

Ueber die bauliche Gestaltung der Denkmäler wissen wir einstweilen nur das Allgemeinste; aber auch dies hat schon eine charakteristische Eigenthümlichkeit. Das Baumaterial für die Massen bestand, in Ermangelung des Felsgesteines (das wenigstens nur ganz ausnahmsweise zur Anwendung gekommen zu sein scheint), aus Ziegeln, ungebrannten und gebrannten. Für die architektonischen Einzeltheile, — von denen allerdings nur die Thore genannt werden, — wurde das Material des Erzes verwandt; es leuchtet ein, dass hiebei die Einzeltheile als eigenthümlich selbständige behandelt wurden und dass sich an ihnen möglicherweise, der Technik der Erzarbeit gemäss (mochte sie gegossen oder getrieben sein), ein grösserer Formenreichthum entwickelte. Ueber einen Säulenbau und dessen etwaige Behandlung wissen wir nichts.

Die Stadt Babylon war, nach zuverlässigen Berichten, ähnlich ausgedehnt und auf ähnliche Weise mit kolossalen Mauern und Thürmen umgeben wie Ninive. In der Umfassungsmauer befanden sich hundert aus Erz gebaute Thore. Der Kern der Stadt hatte eine engere Mauerumfassung. Der Euphrat schied die Stadt in zwei Theile; zu seinen Bollwerken führten wiederum eherne Thore.

Das alte, von Nebukadnezar erneute Heiligthum des Belus stand in einem weiten Hofraume, der sich ebenfalls durch eherne Thore öffnete. Das Heiligthum war, wie schon bemerkt, eine ungeheure Stufenpyramide, in acht Absätzen bis zu 600 F. Höhe emporsteigend. Unterwärts hatte dasselbe einen Tempel, dessen Ausstattung — Bild, Thron, Tisch und Altar des Gottes — aus Gold bestand. Zu dem Gipfel der Pyramide führte ein freier Aufgang, von Absatz zu Absatz sich emporwindend. Oben stand ein zweiter Tempel, ebenfalls mit goldenem Geräthe ausgestattet. Die Reste dieses Denkmales sind in dem 200 F. hohen Trümmerberge von Ziegeln erkannt worden, der auf der Westseite des Euphrat liegt und den Namen Birs-i-Nimrud führt.

Auf der Westseite des Euphrat lag ferner ein grosses königliches Schloss, welches der ursprünglichen Anlage nach, ebenso wie das Belus-Heiligthum, dem alten babylonischen Reiche angehörte. Es war mit drei übereinander emporragenden Ringmauern umgeben, auf denen bildliche Darstellungen, Jagden und Aehnliches, enthalten waren. Ein andres, jüngeres Königsschloss, auf seinen Mauern in gleicher Weise ausgestattet, lag auf der Ostseite. Neben diesem erhob sich, über eigenthümlich angeordneten Substructionen, ein Terrassenbau mit Gartenanlagen, welche die

Sage des Alterthums als die hängenden Gärten der Semiramis bezeichnete. Die Stätte dieser und andrer Denkmäler der Stadt wird durch die auf der Ostseite befindlichen Trümmerhügel, von denen die wichtigsten die Namen Mukallibe (Mudschelibe), el Kasr (das Schloss) und der Amramshügel führen, bezeichnet.

Aehnliche Trümmerhügel finden sich noch anderweit im babylonischen Lande, besonders zu Al-Himer, östlich von Hillah, und zu Akkerkuf oder Tel Nimrud, weiter nordwärts. — Zur Beherrschung der Ströme waren im babylonischen Lande die bedeutendsten Wasserbauanlagen ausgeführt.

Bildnerei.

Für die bildende Kunst der Babylonier kommt zunächst in Betracht, dass mehrfach, wie in dem Berichte über den Belustempel, Götterbilder, zum Theil von kolossaler Dimension, genannt werden, die aus edlem Metall, namentlich Gold, (vermuthlich einem Ueberzuge desselben über einen hölzernen Kern) gearbeitet waren. Dies ist ein Luxus, der für die Reinheit der künstlerischen Behandlung allerdings kein günstiges Zeugniss zu geben pflegt; mit der Anwendung des Erzes in der Architektur steht er indess im Einklang. — Von erhaltenen grösseren Bildwerken (in Stein) ist bis jetzt wenig bekannt geworden; einige geringe Reste, die sich zu Babylon vorgefunden,[1] deuten bestimmt auf eine Verwandtschaft mit dem Style der assyrischen Bildnerei und scheinen im Einzelnen eine gewisse reichere Zierlichkeit in der Behandlung der Formen zu bezeichnen. — Zahlreich erhalten sind kleine Sculpturarbeiten, geschnittene Edelsteine, die zum Siegeln und als Amulette dienten. Die letzteren, besonders häufigen sind von cylindrischer Form und der Länge nach durchbohrt; auf ihrer Cylinderfläche enthalten sie die eingegrabenen Darstellungen phantastisch-symbolischer Gestalten, die theils sehr roh, theils mit künstlerischer Feinheit gearbeitet sind. In Form und Behandlung entsprechen diese den symbolischen Figuren der assyrischen Kunst.



Fragment eines babylonischen Reliefs.

Ausserdem trieben die Babylonier noch mancherlei Luxus; namentlich werden sie von den Schriftstellern des Alterthums wegen ihrer Teppiche

[1] Besonders bei Layard, discoveries, p. 508, 527.

mit eingewirkten phantastischen Gestalten gerühmt. Auch diese scheinen in den Zierden, welche auf den assyrischen Reliefs den Gewändern eingeritzt sind, ihr Vorbild zu finden.

Perser.

Die Residenzen.

Die Kunst des Perserreiches[1] tritt uns in voller und lebendiger Anschauung entgegen. Dies betrifft diejenigen Denkmäler, welche in den Stammsitzen der persischen Herrscher, im Innern des eigentlich persischen Landes, wo zugleich die Grabstätten der Könige waren, ausgeführt wurden; während es uns für die Denkmäler der Residenzen, welche anderweit zum Hoflager der Könige dienten, allerdings wiederum an der wünschenswerthen näheren Kunde fehlt. Zu den letzteren gehört, ausser Babylon, die Stadt Susa, östlich vom Tigris, deren Schutthügel, in der Gegend des heutigen Schusch, noch undurchforscht sind. Sodann das grossmedische Ekbatana (das heutige Hamadan), von dessen Königsschloss und Tempel uns berichtet wird, dass dort die Einzeltheile der Architektur, namentlich Säulen und Deckwerk, — vielleicht nach babylonischem Vorbilde — aus kostbarem Holze bestanden und reichlich mit Gold und Silber bekleidet waren. Wenige Architekturreste (von Stein) und das Fragment einer kolossalen Löwenfigur, in der Nähe von Hamadan, deuten, wie es scheint, auf die persische Epoche zurück.

Pasargadä. Versuche.

Der ältere Stammsitz der persischen Könige war Pasargadä, in der Gegend des heutigen Murghab. Die wichtigsten der dortigen Denkmäler beziehen sich auf Cyrus, den Gründer der persischen Herrschaft (559—529 v. Chr.) und erscheinen als die ältesten Werke dieser Epoche. Ein bestimmt eigenthümlicher Styl ist an ihnen noch nicht ausgebildet; sie bekunden vielmehr, dass das neue, noch uncultivirte Herrschervolk sich vorerst mit den künstlerischen Typen begnügte, welche es hier und dort bei den Völkern vorfand, die sich einer bereits ausgeprägten Cultur erfreuten, und dass es diese Typen ohne allzu grosse künstlerische Sorge zu einem Ganzen zusammenwarf. Wir finden hier neben assyrischem und babylonischem Element eine merkwürdige Aufnahme griechischer Formen (die irgendwie aus den griechischen Staaten Kleinasiens herübergeführt sein mussten), und selbst Aegyptisches wird nicht verschmäht.

Unter diesen Denkmälern sind zunächst die Reste eines Pallastes von Bedeutung, schlanke unkanellirte Säulen mit einer Basis, deren Pfühl in

[1] Ker Porter, travels etc. Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. Coste et Flandin, voyage en Perse. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Lief. 3, 52. Heeren's Ideen I, I.

charakteristisch griechischer Weise kanellirt ist, und Pfeiler, die vielleicht Thürpfosten waren. An einem dieser Pfeiler ist das Reliefbild eines viergeflügelten Mannes, der sich inschriftlich als Cyrus zu erkennen gibt, in einem, der assyrischen Kunst sehr nahe stehenden Style ausgeführt und mit einem Hauptschmucke versehen, welcher den symbolisch bedeutsamen Kopfzierden der ägyptischen Kunst entlehnt ist. — Ferner das Grabmal des Cyrus, den Berichten der Alten über dasselbe entsprechend, (heute „das Grab der Mutter Salomo's" genannt und als solches verehrt): eine kleine Stufenpyramide von babylonischem Charakter, 16½ Fuss hoch, oberwärts mit einem kleinen Tempelhäuschen, welches nach jenen Berichten als das Grabgemach des Königes diente und mit reicher Goldausstattung versehen war. Die Gesimse dieses Häuschens tragen, obgleich in ganz einfachem Charakter, doch mit Entschiedenheit das griechische Gepräge. Die Reste einer, das Denkmal umschliessenden Säulenstellung entsprechen völlig den ebengenannten Säulen des Pallastes. — Ausserdem sind ebendort noch die Reste einer Citadelle und eines kleinen, einfach ausgestatteten Feuertempels.



Bild des Cyrus zu Pasargadä.

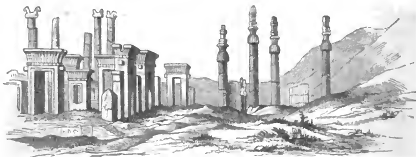
Persepolis.

Der jüngere Stammsitz ist Persepolis, südlich von Pasargadä, zur Seite der Ebene von Merdascht. Die dortigen Denkmäler gehören vorzugsweise der Glanzzeit des persischen Reiches unter Darius Hystaspis und Xerxes (521—467 v. Chr.) an. An ihnen erscheint ein wiederum entschieden eigenthümlicher Styl ausgeprägt. Sie bestehen aus den ansehnlichen baulichen und bildnerischen Resten des grossen königlichen Pallastes von Persepolis, die am Fusse des Berges Rachmed liegen und gegenwärtig Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's) oder Tschihil-Minar (die vierzig Säulen) genannt werden; aus den Resten kleiner Bananlagen, namentlich dem sogenannten Pallaste von Istakhr (oder dem Harem Dschemschid's); und aus den in den Fels gemeisselten Grabfaçaden mit architektonischer und bildnerischer Ausstattung, theils am Berge Rachmed, theils an der Felswand, welche den Namen Nakseh-i-Rustam führt.

Persepolitanische Architektur.

Das Architektonische ist an diesen Denkmälern gleichartig behandelt, an den Grabfaçaden in etwas vereinfacht, dafür aber den Zusammenhang

der Formen deutlicher vergegenwärtigend, als derselbe bei den übrigen Resten ersichtlich ist. Der grosse Pallast besteht aus einem ansehnlichen Complex von Gebäuden und Höfen, getragen von einem grossen Terrassenplateau, zu welchem der untere Theil des Berghanges ausgearbeitet ist. Aber die Anlage ist hier eigenthümlich reich und mannigfaltig, indem verschiedene Terrassen sich übereinander erheben und gestreckte Treppenaufgänge, auf die Schau berechnet, dem feierlichsten Ceremoniell und der Vorzeichnung desselben in bildnerischer Darstellung die wirksamste Grundlage gewähren. Von der Architektur selbst sind hier nur die aus dem festen marmorartigen Gestein des Berges gebildeten Einzeltheile erhalten, während die Wände selbst (wie die Bedachungen) überall fehlen. Die Wände hatten, wie sich z. B. aus den Portalen ergiebt, eine beträchtliche Dicke und bestanden ohne Zweifel aus jenem altherkömmlichen Materiale ungebrannter Ziegel, die hier, am Berghange, den Regenfluten zweier Jahrtausende gewichen sind. Die Einzeltheile des Baues sind Portalpfeiler, Säulen, Thüren, Fenster und fensterartige Wandnischen; in ihnen ist aus dem festen Gestein gearbeitet, was früher in den Thoren Babylons, zur Seite der Ziegelmauern aus Erz hergestellt war: — ein Verfahren das andre erläuternd, der Vergleich beider zur Charakteristik einer gemeinsamen Cultursphäre beitragend.



Von den Resten des Pallastes von Persepolis.

Die Grabfaçaden bestehen aus Reliefportiken, — Säulen, die ein Gebälk und über diesem ein Gerüst tragen, auf welchem der König als Verehrer des heiligen Feuers erscheint. Unter den Lokalitäten des grossen Pallastes in Persepolis zeichnet sich ein mächtiger Säulensaal (von dessen etwaiger Umfassung übrigens ein zuverlässiges Zeugniss nicht vorhanden ist) mit dazu gehörigen grossen Seitenportiken aus. Von seinen Säulen steht noch eine Anzahl aufrecht; sie sind es, die dem Pallaste den Namen der „vierzig Säulen“ gegeben haben. Andre Räume desselben Pallastes hatten ebenfalls Säulenstellungen im Inneren; hievon wie von den Säulen des Pallastes von Istakhr, sind nur einzelne Beispiele vorhanden. Die Säulen haben einen übereinstimmenden Charakter. Mit Ausnahme der Säulen der Grabfaçaden sind sie äusserst schlank und mit schmalen Kanelluren versehen; dies schlanke Verhältniss scheint auf Vorbilder des

Holzbaues (wie auf jene goldbekleideten Säulen des grossmedischen Ekbatana) zurückzudeuten, während das Gebälk, von dem kein Rest sich erhalten hat, in der That nur aus Holz bestanden haben kann. Die Säulen stehen, ebenfalls dem Bedürfniss des Holzbaues entsprechend, auf starken Plinthen, die sich bei einigen Gruppen ornamentistisch in einen umgestürzten Blätterkelch umgewandelt haben. Bekrönt sind sie überall, auf sehr eigenthümliche Weise, durch zwei vorspringende Doppel-Halbthiere,[1] auf deren Rücken, wie sich aus den Grabfaçaden ergiebt, die Balken auflagen, welche das anderweitige Gebälk trugen. Einige Hauptgruppen der Säulen hatten unter den Thierbildern noch einen seltsamen, barock gehäuften Schmuck, aus aufsteigenden und umgestürzten Blätterkelchen bestehend und oberwärts, in höchst missverstandener Weise, mit einfachen oder gedoppelten senkrecht gestellten Voluten, ungefähr nach ionischer Art, versehen. Griechische Behandlungsweise (die an den Bauresten von Pasargadä klar hervortrat) ist hierin aber so wenig zu erkennen, wie in den Kanellirungen der Säulenschäfte; die ionische Volute nöthigt am Wenigsten, auf etwaigen griechischen Einfluss zurückzugehen, da ihre Form, wie aus den ninivitischen Reliefs ersichtlich, ein altasiatisches Element ist. Die ganze phantastische Pracht dieser persepolitanischen Säulen scheint vielmehr mit Bestimmtheit das Zusammenfassen eigenthümlich asiatischer Formen, aber freilich zum Theil schon ohne das Verständniss ihres ursprünglichen künstlerischen Zweckes, auszudrücken. — Das Gebälk über den Säulen der Grabfaçaden lässt ebenso bestimmt wiederum Formen erkennen, welche aus dem Vorbilde des Holzbaues und der hiebei sich ergebenden Dachrüstung entstanden waren. Es hat einen mehrtheiligen Architrav und über diesem die Andeutung vortretender Köpfe leichter Querbalken, der Form der sogenannten Zahnschnitte der griechischen Architektur einigermaassen entsprechend.

Thüren, Fenster und Wandnischen, denen auch die in der Mitte der Grabfaçaden reliefartig angedeutete Thür entspricht, haben eine einfach rechtwinklige Umfassung und sind mit einem grossen Hohlleisten gekrönt, der die strenge Sculptur mehrerer Blätterreihen trägt. Die Wandungen dieser Bautheile sind durchweg mit Reliefbildern und Inschriften versehen. Die Pfeiler der Hauptportale haben ebenfalls bildnerischen Schmuck, dem der ninivitischen Portale entsprechend. Auch die Wandungen der Freitreppen, welche zu den höheren Terrassen emporführen, sind reichlich mit bildnerischen Reliefs bedeckt.

Noch ist, bei der Felswand Naksch-i-Rustam, ein kleines Feuertempelchen von einfachster Beschaffenheit, dem von Pasargadä ähnlich, zu erwähnen. — Ausserdem sind kaum irgendwelche Reste altpersischer Architektur bekannt. Einige Fragmente unfern von Schiras rühren aus Persepolis her. Eine Anlage im District von Firuz-Abad zeigt, ausser späteren Resten, den altherkömmlichen terrassirten Unterbau.

---

[1] Dass dies überall der Fall, haben die neueren Untersuchungen ergeben.

Persepolitanische Bildnerei.

Nicht minder charakteristisch und eigenthümlich als die Architekturen von Persepolis sind die an ihnen befindlichen bildnerischen Reliefs. Der künstlerischen Epoche und Richtung, welche sie vergegenwärtigen, ist ausserdem nur noch eine Reliefdarstellung zuzuzählen, die sich an der Nordwestgränze Persiens, zu Behistan oder Bisutun (unfern von Kermanschah), an hoher Felswand befindet.

Dies Denkmal[1] ist das frühste bekannte Werk eigenthümlich persischer Sculptur. Es gehört den ersten Jahren der Regierung des Darius an und feiert, in einfacher Darstellung und durch sehr ausführliche Inschriften erläutert, seinen Sieg über eine Anzahl von Widersachern. Der Styl ist schlicht und streng, die Behandlung nicht sehr durchgeführt, die Auffassung aber naiv und in den Gestalten etwas Frischeres als bei den späteren Arbeiten. Es ist das einzige eigentlich historische Bildwerk der persischen Kunst.



Relief zu Persepolis.

Die Bildwerke von Persepolis haben es zwar ebenfalls mit der Verherrlichung einzelner Könige — namentlich des Darius und Xerxes — zu thun; aber es ist nicht mehr, wie in der ägyptischen und der assyrischen Kunst, die einzelne That, die den Gegenstand der Darstellung ausmacht: — es tritt ein Allgemeineres an deren Stelle, es handelt sich um die Verherrlichung des Königthumes überhaupt, wie dieses in der persischen Dynastie seinen geheiligten Ausdruck gefunden hatte und durch jene Herrscher verkörpert ward. Die für öffentliche Repräsentation be-

[1] S. besonders Coste et Flandin, Perse ancienne, pl. 18, A.

stimmten Lokalitäten zeigen den König nebst den Personen seines Gefolges in der Ausübung feierlicher Acte. Die Räume der Wohnung geben Scenen seines, durch heilige Vorschrift geregelten Privatlebens. Symbolische Bilder stellen ihn im Kampfe mit ungeheuerlichen Thiergestalten dar, den Dämonen der unreinen Welt, deren Besieger er ist. Andre symbolische Thiergestalten reihen sich an räumlich bedeutenden Stellen ein. An untergeordneten Stellen sind die Wachen des königlichen Hofhaltes vorgeführt. An der Doppeltreppe, die zu jener majestätischen Säulenhalle emporführt, sind eben solche Wachen und in langen Reihen die Abgesandten der Völker, welche den Jahrestribut bringen, dargestellt. Auf dem Gerüst, welches über den Relief-Portiken der Grabfaçaden ausgemeisselt ist und dessen Theile durch Schaaren Volkes gestützt werden, erscheint der König in der höchsten Erfüllung seiner irdischen Mission, als Anbeter des heiligen Feuers.

Es ist in solcher Richtung ein entschieden ideales Element, und es bethätigt sich das letztere, was die Auffassung im Allgemeinen anbetrifft, auch in einer eigenthümlichen Wärme des Gefühles. Die persische Kunst hat nicht bloss den feierlichen Schritt der Hofetikette beobachtet; sie ist selbst von Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Königthums durchdrungen und hat sich demgemäss zu einer eigenthümlich stylvollen Behandlung durchgebildet, welche die allgemeinen Typen einer maassvollen Ruhe, einer feierlichen Würde glücklich wiedergiebt. Aber sie beugt sich damit gleichzeitig einem Gesetze, welches die volle Entwickelung des Lebens hemmt; sie stellt z. B. den König, der jene dämonischen Thiere bekämpft, in ebenso ceremoniöser Ruhe dar, wie in andern Scenen seiner Repräsentation, lässt mithin das individuelle Leben gelegentlich wiederum in eine äusserliche Verstandessymbolik aufgehen.

Die Typen der Darstellung schliessen sich zunächst den assyrischen an; sie sind jedoch im Allgemeinen nicht bloss edler, sie sind auch, für die Entwickelung der Gestalt, freier gefasst. Bei den ganz von der Seite gesehenen Gestalten ist eine klare Profilstellung (namentlich in der Schulterpartie) durchgeführt; — bei den vorn gesehenen ist es allerdings auffallend, dass die Füsse im Profil geblieben sind. Bei den tributbringenden Völkern ist das verschiedenartig Nationale der Erscheinung mit Sinn beobachtet. Weitgewandete Gestalten haben einen gesetzlich geordneten Faltenwurf, der sich rhythmisch den Gliedern und ihrer Bewegung fügt, hierin von dem assyrischen Typus in günstigster Weise abweichend. In der Ausführung aber zeigt sich eine erhebliche Abschwächung der von den Assyrern gewonnenen Grundlagen. Von der kräftigen Muskulatur der letzteren ist keine Spur mehr; auch die allgemeine Energie der assyrischen Figuren hat einer gewissen Schwächlichkeit, selbst Dürftigkeit der körperlichen Erscheinung Platz gemacht. Dem entsprechend hat endlich auch — mit dem ganzen Grundtone der Darstellungen freilich nicht im allzu grossen Widerspruch — die äussere Technik eine gewisse zahme Glätte und Trockenheit erhalten. Zu bemerken ist, dass die Dimensionen der Darstellungen zum Theil nur klein sind.

Was an körperlicher Energie bei den menschlichen Figuren fehlt, ist den thierischen Gebilden mehr oder weniger geblieben und im Einzelnen

zu eigenthümlichen Erfolgen weiter geführt. Schon die dem Leben naiv nachgebildeten Thiere (unter den Tributzügen) sind vortrefflich. Noch bedeutender die symbolischen Thiergestalten, bei denen sich namentlich der, allerdings zwar in strengem Style, aber kräftig behandelte Kampf eines Löwen mit einem Einhorn mehrfach wiederholt. Die phantastisch zusammengesetzten Thiergestalten sind in ihrer mährchenhaften Natur zumeist lebendig geschaut und wiedergegeben. Dies gilt namentlich auch von jenen Wundergestalten, — geflügelten Stieren mit einem Menschenhaupte, welche in unmittelbarer Nachbildung der assyrischen Muster, anderen Thiergestalten gegenüber, die grossen Portalpfosten schmücken. —

Das Gesammtbild der persischen Kunst zeigt augenscheinlich neue und sehr beachtenswerthe Entwickelungsmomente; aber die künstlerische Kraft ist bereits abgeschwächt, und es kommt nicht mehr zum vollen Erguss künstlerischer Belebung.

Anhang. Monumente in Kleinasien.

Mehrere Denkmäler in den Landen des vorderen Asiens, die hier anhangsweise erwähnt werden müssen, erscheinen als höchst merkwürdige Zeugnisse alter Völkerbewegungen und des durch solche veranlassten Uebertragens künstlerischer Typen.

Hieher gehören zunächst einige Bildwerke, die sich auf die Eroberungszüge des gewaltigsten der alten Könige Aegyptens, Ramses II., beziehen. Herodot (II, 102, 106) berichtet, dass derselbe in den besiegten Landen Denkzeichen seiner Siege errichtet habe und dass diese noch zu seiner, des Berichterstatters, Zeit in Syrien und Jonien vorhanden gewesen seien. In beiden Ländern sind noch gegenwärtig Denkmäler erhalten, welche dem Berichte Herodot's zu entsprechen scheinen. Die syrischen befinden sich an der Küste, unfern von Beyrut, an der Mündung des Nahr-el-Kelb (des Lycus der Alten); es sind drei Felsreliefs, entschieden ägyptischen Styles und ägyptischer Arbeit, mit der Namensbezeichnung des Königes.[1] Ihnen zur Seite sind später, als die geschichtlichen Verhältnisse sich gewandt hatten und die assyrische Macht zur welterobernden geworden war, Denkmäler assyrischer Herrscher in den Fels gearbeitet worden. — Von den ionischen ist eins in der Gegend von Smyrna, bei dem Dorfe Nymphio, in dem Felsthale Karabél, entdeckt worden.[2] Es ist ebenfalls ein Felsrelief, die Gestalt des Königes mit Bogen und Speer darstellend, in einer Nachbildung ägyptischer Darstellungsweise und ägyptischen Styles, aber roh ausgeführt und bestimmt keine Arbeit von ägyptischer Hand.

Dann finden sich äusserst merkwürdige Denkmäler, verschiedenartige Typen ältester Cultur zusammenfassend, in Galatien, etwa 40 Meilen östlich vom Halys, bei dem Dorfe Boghaz-Keui und, einige Meilen nörd-

[1] Lepsius, Briefe aus Aegypten etc. S. 402. — [2] Texier, Asie Mineure, II, p. 303; pl. 132. Lepsius, in der archäolog. Zeitung, 1846, Nr. 41.

lich von diesen, bei dem Dorfe Euyuk.[1] Bei dem erstgenannten Dorfe sind es die Ueberreste einer ausgedehnten Stadt, Pterium oder Tavia, — die mächtigen Mauern in der kyklopischen Bauweise der (später zu besprechenden) pelasgischen Völker ausgeführt. Ein Thor, an dessen Pfosten streng alterthümliche Löwenköpfe verspringen, hatte eine halbrunde, aus einem Steine gearbeitete Ueberwölbung; ein Marmorthron hat zu den Seiten zwei ebenfalls sehr alterthümliche und zugleich fast nach ninivitischer Art angeordnete Löwen. Die Grundlagen eines Tempels oder Pallastes, aus kolossalen, sorgfältig bearbeiteten Blöcken bestehend, umfassen einen Raum von 140 Fuss Breite und 200 Fuss Länge; sie deuten auf Gemächer und Gänge, die einen Hofraum umgaben. Vor Allem merkwürdig aber sind die in der Nähe befindlichen Felsreliefs, welche die Wände eines von Felsen umschlossenen Raumes, Yasili-Kaïa genannt, erfüllen. Es scheint, dem Hauptinhalte nach, die mit mancherlei mythisch-symbolischer Zuthat versehene bildliche Urkunde eines Völkerbündnisses zu sein. Zwei Züge, von der Rechten und von der Linken, begegnen einander, mit den Führern an der Spitze. Die zur Linken, zumeist kurzgewandet, haben in Kostüm und künstlerischem Styl einen gewissen ägyptisirenden Typus, doch in freierer, derberer, naiverer Behandlung; sie erinnern mehrfach an das eben besprochene Relief von Nymphio; die zur Rechten, langgewandet, tragen in Erscheinung und Behandlung ein mittelasiatisches Gepräge. Es ist nicht unmöglich, dass diese Arbeiten in eine frühe Zeit asiatischer Cultur zurückgehen; das erwähnte ägyptisirende Element dürfte dabei, seinem Ursprunge nach, wiederum auf die Epoche Ramses II., d. h. etwa auf die ägyptischen Colonieen, welche Ramses an der Küste des schwarzen Meeres gegründet hatte[2] und in denen sich die Grundzüge der nationalen Richtung immerhin auf längere Zeit erhalten haben konnten, zurückdeuten. Die späteste Epoche, welcher die Sculpturen angehören möchten, würde die der Mederherrschaft sein. — Bei dem Dorfe Euyuk findet sich ebenfalls kyklopisches Mauerwerk. Merkwürdig und eigenthümlich sind hier die aus kolossalen Blöcken errichteten Pfeiler eines Portalbaues, mit vortretenden Thierbildern nach ninivitischer Art. Diese Thiere haben, an die späteren kleinasiatischen Harpyenbildungen erinnernd, den Körper eines Vogels mit menschlichem Haupt und Löwenfüssen. Der menschliche Kopf ist hiebei in charakteristisch ägyptischer Weise behandelt.

Anderweit bemerkenswerth sind die Reste einer grossen baulichen Anlage zu Tarsos in Cilicien: ein Hof mit kolossalen viereckigen Cementmassen, von mächtigen Mauern umgeben, — vermuthlich Feueraltäre, die entweder der Epoche der assyrischen oder der der persischen Herrschaft angehören.

[1] Texier, a. a. O. I. p. 209 ff.; pl. 72 ff. Hamilton, Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, I, p. 382. — [2] Herodot, II, 103—105.

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

Allgemeines.

Die Phönicier erscheinen bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. als ein Volk von geschichtlicher Bedeutung; aber nicht als ein Volk, das im eigenen Erbe sich ausdehnt, andre Völker durch Eroberung in sich aufgehen macht und innerhalb gemessener Grenzen seine eigenthümliche Cultur entwickelt; sondern als ein Volk des Handels, welches an fern entlegene Küsten seine Colonieen hinaussendet und, nach Erwerb begierig, für das grosse Tauschgeschäft der Cultur thätig ist. Ueber die Kunst der Phönicier [1] haben wir mancherlei Nachricht, doch wenig näher bestimmte; von sicheren Resten derselben ist auch nur wenig auf unsre Zeit gekommen. Wir können daraus gleichwohl mit Zuversicht entnehmen, dass sie selbst, ihrer ganzen historischen Aufgabe gemäss, wenig eigenen Kunstsinn besassen; dass, was sie davon hatten, einer völlig primitiven Stufe angehört; dass sie hiemit, als einen fremdartigen Luxus, künstlerische Elemente verbanden, die von den höher gebildeten Mittelasiaten herübergenommen waren, und dass sie bei solcher Uebertragung sich allerdings wohl ein namhaftes kunsthandwerkliches Geschick aneignen mochten. In Wechselbezug zu ihnen stand das ihnen benachbarte Volk der Hebräer, das seinen künstlerischen Bedarf vorzugsweise durch ihre Vermittelung empfing und dessen schriftliche Nachrichten hierüber ein helleres Licht gewähren. Die Blüthe beider gehört der Zeit um das Jahr 1000 v. Chr. an. Der Glanz der phönicischen Colonialstädte geht zum Theil in eine erheblich spätere Zeit hinab.

Architektur.

Mancherlei rohe Steindenkmäler in phönicischen Colonielanden, z. B. im Gebiete von **Karthago**, haben geradehin den Charakter der urthümlichen Monumente des europäischen Nordens. — Die Reste einiger Heiligthümer auf den Inseln **Malta** (Hadjar-Chem genannt, bei Casal Crendi) und **Gozzo** (Giganteia genannt) zeigen das Bild einer eigenthümlichen

[1] Gerhard, über die Kunst der Phönicier (Abh. der Akad. der Wissenschaften zu Berlin, 1846. S. 379 ff.)

Entwickelung dieser primitiven Stufe. Es sind hofartige Räume von zumeist elliptischer Grundform und in verschiedenartiger Verbindung miteinander, umschlossen von einem rohen aus grossen Steintafeln und Blöcken gebildeten Mauerwerk und mit allerlei besonderen Einrichtungen für den Cultus versehen. — Ebenfalls sehr primitiv, doch von strengerer Ausbildung, sind die zahlreichen Nuraghen in Sardinien und die ihnen ähnlichen Talajots auf den balearischen Inseln, die gegenwärtig nicht ohne Grund den Phöniciern zugeschrieben werden:[1] kegelförmige, oben abgeplattete Gebäude, mit einem hohlen Raume im Innern, dessen elliptische Wölbung durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird. —



Ansicht einer der Nischen in dem phönicischen Heiligthum von Gozzo.

Höchst einfach erscheinen ferner einige Reste an der eigentlich phönicischen Küste, an der Stelle des alten Marathos: ein viereckiger, aus dem Fels gehauener Tempelhof mit schlichten Thorpfeilern und einer grossen, ebenso schlichten thronartigen Nische; und einige säulenartige (phallische) Monumente, 28 bis 50 Fuss hoch und äusserst mässig verziert. Auf der gegenüberliegenden Insel Aradus (Arvad) die Reste sehr kolossaler Uferbauten, die Praxis der Phönicier für derartige Zwecke, die sonst auch aus historischen Nachrichten erhellt, bezeugend. — Endlich auf der Insel Cypern die Reste von dem Hofe des kleinen paphischen Venustempels, von welchem letzteren eine leichte Anschauung durch sein auf Münzen und Gemmen enthaltenes Abbild gewährt wird. Zu den Seiten eines erhöhten Mittelbaues ragten vor diesem Tempel, wie es scheint, zwei schlanke Denkpfeiler empor.

Das Wenige, was über ausgezeichnete phönicische Tempel und deren Ausstattung berichtet wird, deutet auf einen Holzbau und auf die Hinzufügung glänzenden metallischen Schmuckes. Im Tempel zu Gades (Cadix) standen eherne Säulen; im Tempel des Melkarth zu Tyrus liess König Hiram eine goldne Säule errichten. —

Ausführlicheres über Bauunternehmungen der Hebräer enthalten die biblischen Berichte. Zunächst über die kleine Stiftshütte, den Zelttempel, den das jüdische Volk auf seinem nomadischen Zuge mit sich

[1] Anderweit hält man sie für Werke der Etrusker.

geführt hatte und der von David erneut wurde. Er bestand aus hölzernen Pfosten, Säulen und Riegelhölzern, die mit Goldblech überkleidet waren und aus einem prächtigen Teppichdach. Ein Hof umher war durch erzbekleidete Pfosten und Teppiche zwischen denselben abgegränzt. — Dann über den Tempel, den Salomo auf dem Berge Moriah erbauen liess [1] und zu dessen Ausführung ihm König Hiram von Tyrus Werkmeister und Baumaterial sandte. Der Tempel, über mächtigen Substructionen errichtet, war weder an Umfang noch an Anlage bedeutend, aber mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet. Das Tempelhaus war 60 Ellen lang, 20 breit, 30 hoch; den grösseren Theil nahm ein heiliger Vorraum, den kleineren das Allerheiligste ein, über welchem sich besondre Oberkammern befanden. Ein Anbau von drei Stockwerken umgab das Tempelhaus, vor dessen Eingangsseite eine geschlossene Vorhalle lag. Die Wände des Tempelhauses waren aus Steinquadern aufgeführt; das Innere desselben war überall mit kostbarem Holze verkleidet und dieses durchweg mit einem Goldüberzuge, in welchem Cherubgestalten, Palmen, Koloquinthen, Blumen gebildet waren, bedeckt. Im Allerheiligsten stand die aus der Stiftshütte entnommene Bundeslade mit den Gesetzestafeln, zu ihren Seiten zwei kolossale Cherubgestalten, von Holz und ebenfalls vergoldet; im Vorraume verschiedenartiges Opfergeräth von Gold. Vor dem Tempel fanden sich kolossale Werke von Erz: zwei mächtige Erzsäulen, von dem Tyrier Hiram Abif gegossen, mit bunt ornamentirten Kapitälen von rundlicher Hauptform; ein riesiges, von zwölf Stierfiguren getragenes Wasserbecken; der 10 Ellen hohe erzbekleidete Brandopferaltar, und mannigfaches Opfergeräth; darunter zehn grosse wagenartige Gestelle, mit Cherubs, Thierbildern u. dergl. geschmückt. Die prachtvolle Ausstattung des salomonischen Tempels und die dabei angewandte dekorative Bildnerei erinnern an den Schmuck mittelasiatischer Tempel; die Cherubgestalten scheinen in den phantastischen Thierfiguren der assyrischen Kunst ihr Vor- oder Gegenbild zu finden. — Zerstört wurde der Tempel im Jahr 586 durch Nebukadnezar; ein späterer, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts ausgeführter Neubau war wenig bedeutend.

Ein zweiter glänzender Bau, den Salomo ausführen liess, war sein königlicher Pallast. Nach mittelasiatischer Bauweise scheint derselbe aus einer Anzahl von Gebäuden und Höfen bestanden zu haben. Es werden darin mehrere Säulensäle erwähnt. Besonders wundervoll war der aus Gold und Elfenbein gearbeitete Löwenthron des Königs. — Auf anderweitig glänzende Ausstattung deuten die, in den nächsten Jahrhunderten der jüdischen Geschichte genannten „elfenbeinernen Häuser.“ —

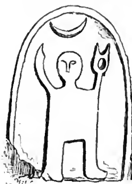
Den späteren Zeiten der phönicischen Nationalität gehört die Blüthe Karthago's an, von dessen künstlerisch monumentaler Bethätigung wir indess wiederum nur sehr wenig wissen. Unter den Tempeln dieser Stadt war der sogenannte Apollotempel durch den Goldschmuck, der auch hier das Innere bekleidete, ausgezeichnet. Der Königshafen der Stadt war mit einem Portikus ionischer Säulen umgeben. Aus der vorrömischen Zeit

[1] Keil, der Tempel Salomo's.

Karthago's haben sich keine Reste erhalten. An den Stätten einiger der andern phönicisch-afrikanischen Küstenstädte finden sich Ueberbleibsel mächtigen Uferbaues.

Bildnerei.

Auch die bildende Kunst der Phönicier verräth ihre entschieden primitive Grundlage darin, dass die Götterbilder zum Theil aus rohen Steinen oder einfachen Steinkegeln bestanden. Dann tritt eine ungeheuerliche Vermischung menschlicher und thierischer Formen ein. Zuweilen wird der Anfertigung goldner Götterbilder gedacht, wie solche namentlich auch bei den Hebräern, in der Zeit vor David, vorkamen. Was erhalten und mit einiger Sicherheit den Phöniciern als selbständiges Eigenthum zuzuschreiben ist, zeigt gänzliche Abwesenheit künstlerischen Sinnes; es ist



Punisches Votivbild.



Bild des Aschmun zu Cherchell.

nichts daraus ersichtlich als ein sehr kümmerliches Genügen an noch völlig embryonischen Gebilden. Solcher Art ist eine Menge verzerrter kleiner Idole, die in Sardinien gefunden sind und deren sich auch sonst Beispiele aus dem Alterthum erhalten haben.[1] Einige auf Malta, in dem Heiligthum von Hadjar-Chem, entdeckte Figuren haben abscheuliche schlauchartig gedunsene Formen.[2] Eine Anzahl von Votivpfeilern, die sich im Gebiete des alten Numidiens, dem heutigen Algerien, gefunden haben und die mit punischer Schrift und mit Bildwerk versehen sind, zeigen in der Behandlung des letzteren ein durchaus kindisches Verhalten.[3] Am Merkwürdigsten dürfte eine etwa drei Fuss hohe, an einen Pfeiler lehnende Figur sein, welche zu Cherchell (Caesarea) in Algerien gefunden ist und in welcher man den phönicischen Gott Aschmun oder Es-

---

[1] Gerhard, a. a. O. t. 4, 5. — [2] Kunstblatt, 1841, No. 52. — [3] Gesenius, scripturae linguaeque phoeniciae monumenta, t. 21—26. Annali dell' instituto archeol., XIX, tav. d'agg. J. Revue archéologique, VI, p. 15 ff. pl. 110.

mon erkannt hat. In dem Kopfo derselben nnd namentlich dem Kopfschmuck, scheint sich einigermassen ein künstlerisches Gefühl geltend zu machen; das Uebrige ist auch hier völlig barbarisch.[1] — Anderweit, in späteren Epochen, ist von griechischen Künstlern für phönicisches Kunstbedürfniss gesorgt worden, wie dies u. A. aus einer erheblichen Anzahl kleiner Venus-Idole altgriechischen Styles, die auf Cypern gefunden sind, und namentlich aus Münzen und Gemmen griechischen Gepräges sich ergiebt. Eine Einwirkung solcher Arbeiten auf eigenthümlich phönicische Kunstthätigkeit ist aber nirgend ersichtlich.

Im Kunsthandwerk nahmen die Phönicier ohne Zweifel die symbolisch-ornamentistischen Formen der mittelasiatischen Kunst zum Vorbilde. So vornehmlich bei ihren, im Alterthum gerühmten Zeugen und Teppichen. Purpurfärberei und Glasfabrik waren auf lange Zeit ihr bewundertes Eigenthum.

[1] Revue archéol.; III. p. 729 ff.

V. DAS PELASGERTHUM.

Das griechische Volk war zu einer höheren, zur ebenso lebenvollen wie geläuterten Durchbildung der Kunst berufen. Aber es hatte eine Reihe von Entwickelungsstufen zu durchlaufen, ehe es dahin gelangte.

In der Frühzeit seiner Geschichte entbehrt das Griechenthum eines bestimmt ausgesprochenen volksthümlichen Abschlusses. Verwandte Völkerstämme sind im eigentlichen Hellas, auf den Inseln des Archipelagus, in den Vorderländern Kleinasiens, in Sicilien und Italien zu Hause, sesshaft auf der einen Stelle und wanderlustig auf der andern, hier das Blut der Abstammung wahrend, dort mit den Stämmen andrer Völker gemischt. Es ist die Epoche, welche nach der zumeist hervortretenden griechischen Stammeseigenthümlichkeit als die pelasgische bezeichnet wird. Sie endet, zunächst für das hellenische Mittelland, mit einer grossen nationalen Umwälzung, die am Ausgange des zweiten Jahrtausends v. Chr. anhebt, — der Einwanderung der Dorier. Im Westen und Osten behauptet das pelasgische Culturelement, ob auch mehr oder weniger mit Fremdartigem versetzt, seinen vorwiegenden Einfluss auf längere Zeit.

Hellas.

Die hellenischen Denkmälerreste der pelasgischen Epoche, [1] die Berichte alter Schriftsteller über dahin Gehöriges sind gering. Doch ist, was von Beidem vorhanden, immerhin genügend, um die Stufe der Entwickelung im Allgemeinen bezeichnen zu können. Diese hat Aehnliches mit den Verhältnissen der phönicischen Kunst. Auch sie erscheint einerseits noch völlig primitiv, ihre Grundlage der urthümlich monumentalen Richtung des europäischen Nordwestens in mehr als einer Beziehung entsprechend; andrerseits macht sich, wie das Streben nach reicherer Ausstattung ersichtlich wird, die Aneignung des in der orientalischen Kunst Ueblichen und der eigenthümlichen reicheren Bildungen desselben mit Bestimmtheit ersichtlich.

Die **Grabmonumente** dieser Epoche haben, den erhaltenen Resten wie den schriftlichen Berichten des Alterthums zufolge, eine durchaus

[1] A. Blouet, expédition scientifique de Morée. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 21, 43, 65, 66. U. A. m.

urthümliche Beschaffenheit. Es sind einfach mächtige Erdhügel, zuweilen auf einer Unterlage von Steinen, zuweilen auf dem Gipfel mit einem aufgerichteten Steinmal gekrönt. Die trojanische Ebene hat eine erhebliche Anzahl solcher Hügel. Auch in Hellas kommen Beispiele derselben vor.

Für den Tempelbau fehlt es fast ganz an Nachrichten und Resten. Ein kleines rohes Gebäude am Berge Ocha auf der Insel Euböa,[1] ein längliches Viereck mit dicken senkrechten Wänden, niedrig, dachartig mit übereinander vorkragenden Steinplatten bedeckt, wird (obgleich nicht ohne Widerspruch) für einen Heratempel der pelasgischen Vorzeit gehalten.

Der hienach vorauszusetzende Mangel eines irgendwie ausgebildeten Tempelbaues findet seine Begründung in der Unbildlichkeit der Götter. Die Götter, welche das griechische Volk ursprünglich verehrte, standen der Phantasie noch nicht in lebendig ausgeprägter Gestalt gegenüber; rohe Symbole, wie überall auf den primitivsten Stufen, vertraten ihre Stelle. Noch in der Spätzeit des griechischen Alterthums hatten sich solche Symbole erhalten. Pausanius sah deren an mehreren Orten: zu Orchomenos in Böotien einige einfache Steine, welche als Bilder der Chariten verehrt wurden; zu Pharä in Achaja etwa dreissig viereckige Steine, welche die Namen verschiedener Götter trugen; zu Sikyon einen Zeus Meilichios von roher pyramidalischer Form und eine Artemis Patroa, die einer Säule ähnlich (etwa wie ein keltischer Menhir?) gebildet war.[2] Anderweit werden andre Götterbilder der Art erwähnt. Die Hermenbilder, viereckige Steinpfeiler mit einem menschlichen Haupte, scheinen eine ebenfalls noch primitive Fortbildung dieser urthümlichsten Gestaltung zu bezeichnen, etwa in ähnlichem Sinne, wie jene rohen Hermenpfeiler, welche neuerlich auf der Oster-Insel (oben, S. 9, f.) aufgefunden wurden. Die Hermenbildung soll in Attika ihren Ursprung genommen haben.[3] Die spätere griechische Kunst hat das alterthümliche Motiv vielfach wiederholt.

Wichtigere Denkmäler sind die Reste der gewaltigen Mauern, mit denen die alten Akropolen, die Königsburgen der hellenischen Ländchen, umgeben und geschützt waren. Es ist zwar (abgesehen von schmückender Zuthat im Einzelnen) kaum Etwas von künstlerischer Gestaltung auch in ihrem Gefolge; aber es kündigt sich darin eine bestimmte Sinnesrichtung, in der ganzen Art der Ausführung eine Verbindung von Verstand und machtvoller Energie an, die in solcher Weise dem pelasgischen Griechenthum eigenthümlich zu sein scheint. Die Mauern sind aus möglichst kolossalen Felsblöcken, vieleckig und vielkantig, wie sie in dem spröden Kalkgestein der Berge gebrochen wurden, errichtet; in den ältesten Beispielen in einer rohen Technik, grosse Lasten und kleines Gestein dazwischen zur Ausfüllung der Lücken; später in sorglich berechneter Weise, Ecken und Winkel überall scharf ineinander greifend, und hiedurch ein so fester Verband wie sichere Lagerung bewirkt. Derartig polygonisches Mauerwerk wird mit altem Namen als kyklopisch bezeichnet; erst allmählig entwickelt sich daraus ein mehr und mehr geregelter Quaderbau. — Für architektonische Einzelform kommen hiebei nur die Thore in Be-

[1] Monumenti ined. dell' inst. di corrispondenza archeol. III, t. 37. — [2] Pausan. IX, 38, 1; VII, 22, 3; II, 9, 6. — [3] Pausan. IV, 33, 4.

tracht. Sie pflegen, bei schrägstehenden Seitenpfosten, mit einem mächtigen Steinbalken als Oberschwelle versehen zu sein und haben über diesem, zu seiner Entlastung, wohl ein hohles, etwa mit einer leichteren Platte ausgesetztes Dreieck, dessen Einschluss sich durch seitwärts übereinander vorkragende, schräg abgeschnittene Steine bildet. Auch hat in einzelnen Fällen das ganze Thor eine ähnliche, spitz dreieckige Form.

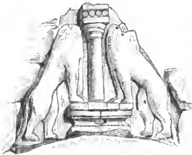
Die merkwürdigsten und zahlreichsten Reste kyklopischer Burgmauern finden sich in Argolis. Die Akropolis von Tiryns hat kolossale Anlagen von alterthümlichst roher Beschaffenheit. Sehr merkwürdig sind diese auch dadurch, dass die dicken Mauern zum Theil von gedoppelten Gallerien, oberwärts durch übereinander vorkragende Steine spitz überdeckt, durchzogen sind und dass sich die eine der Gallerieen in einer massigen Pfeilerstellung, mit spitzgedeckten Zwischenräumen, nach der Aussenseite öffnet. Die Akropolis von Mykenä ist durch verschiedene Weise des kyklopischen Mauerwerkes, bis zum regelmässigen Quaderbau, und durch das sogenannte Löwenthor (s. folg. S.) ausgezeichnet.

Dann ist der sogenannten Thesauren oder Schatzhäuser zu gedenken, von denen sich Reste an den Stätten alter Niederlassungen vorfinden und von denen die Schriftsteller des Alterthums sprechen. Der Zweck dieser Bauanlagen, — ob ausschliesslich Schatzhäuser, Gräber, Quellgebäude oder ob, je nach den Umständen, zwischen derartiger Bestimmung wechselnd, — ist nicht klar herausgestellt; die durchgebildete Technik, in der sie erbaut, scheint mit Bestimmtheit auf die Schlusszeit der pelasgischen Epoche zu deuten. Sie waren unterirdisch, kreisrund im Grundrisse und dem Innenbau der sardinischen Nuraghen (oben, S. 73) insofern ähnlich, als regelmässige Steinlagen, übereinander vorkragend und in einer Bogenlinie abgeglättet, einen hohen kuppelförmigen Raum umschlossen. Eine Thür, wiederum mit mächtiger Oberschwelle und hohlem Dreieck über dieser, führte in das Innere. Das ansehnlichste Schatzhaus war das des Minyas zu Orchomenos in Böotien; von diesem finden sich nur geringe Ueberbleibsel vor. Zu Mykenä sind die Reste von mehreren vorhanden; unter ihnen ein vollständig erhaltenes, das sogenannte Schatzhaus des Atreus.

Was zu diesen Bauanlagen an künstlerischer Ausstattung hinzugethan ward, kommt, wie bereits angedeutet, mit der Weise der orientalischen Kunst überein, die Aufnahme dort bereits ausgebildeter Elemente bezeugend. Das Innere des Schatzhauses des Atreus war, wie sich aus erhaltenen Resten deutlich ergeben hat, mit Erzplatten bekleidet. Es ist eine Behandlungsweise, die ohne Zweifel auch den Berichten über besondre eherne unterirdische Gemächer der mythischen Zeit, wie denen von dem ehernen Gemach des Akrisios, in welchem Danaë verborgen war, von dem ehernen Gefäss des Eurystheus, in welchem dieser vor Herakles Schutz suchte, u. a. m. zu Grunde liegt, somit als eine verhältnissmässig verbreitete gelten darf. Die entsprechende Verwendung des Erzes in der alten Architektur des Orients ist im Obigen vielfach nachgewiesen. Dann war, wie ebenfalls aus erhaltenen Resten hervorgeht, der Eingang zum Schatzhause des Atreus ausserhalb mit ornamentirten Platten verschiedenfarbigen Marmors und mit dekorirten Halbsäulen ausgestattet. Die Basis

dieser Halbsäulen erinnert in ihrer weicheren Gliederung und ihren Reliefzierden lebhaft an altasiatische Formation (wie dieselbe sich u. A. an den reicheren Säulenbasen von Persepolis wiederholt); in den anderweitigen Ornamentbildungen herrscht im Einzelnen völlige Uebereinstimmung mit ninivitischer Verzierungsweise.

Vorzüglich merkwürdig ist die Ausstattung des Hauptthores der Akropolis von Mykenä, jenes sogenannten Löwenthores. Sie besteht in einer dreieckigen Reliefplatte von etwa 10 Fuss Höhe, welche das Dreieck über der Oberschwelle des Thores ausfüllt. Das Material ist ein feiner gelblicher Kalkstein. Das Relief stellt eine Säule über breitem Untersatze dar und auf jeder Seite eine Löwin, die, sich emporrichtend, die Vordertatzen auf denselben Untersatz aufgestemmt hat. Die Säule ist schlank, nach unten verjüngt, mit Kapitälgliedern und einem besondern Aufsatze versehen; man erkennt in ihr das Bild des göttlichen Thorhüters von Mykenä, des Apollon Agyieus,[1] — ein architektonisch formirtes Beispiel jenes uralten Pfeilersymbols. Die Köpfe der Löwinnen, die wahrscheinlich frei aus dem Grunde vortraten, sind abgebrochen. Bei einer eigen stumpfen Technik ist in diesen thierischen Gestalten etwas Schlichtes, Breites, Naturalistisches, das ebenso von der Auffassung der gesammten späteren griechischen Kunst abweicht, wie es die meiste Verwandtschaft mit altasiatischer Bildnerei hat. Auch einige bezeichnende Details an Säule und Untersatz haben das weichere orientalische Gepräge.



Relief des Löwenthores zu Mykenä.

Wichtige Zeugnisse für die Kunst der pelasgischen Epoche enthalten endlich die homerischen Dichtungen. Homer steht auf der Grenzscheide zweier Weltalter. Die schöne menschliche Naivetät, zu welcher hin das Griechenthum sich entfalten sollte, hat in seinen Gesängen schon ihren vollständigen Ausdruck gefunden. Er ist der Lebensquell für alle späteren Schöpfungen der griechischen Welt: seine Anschauungen aber sind die der Vergangenheit und beruhen auf den culturgeschichtlichen Erscheinungen, die bis zu seinen Tagen (zumal in den Hauptstätten seiner Anschauung, den ionischen Küsten Kleinasiens,) herüberreichen. Was er an Denkmälern, an Bau- und Bildwerken schildert, entspricht im Wesentlichen noch immer den Elementen pelasgischer Cultur, scheint im Einzelnen aber allerdings die letzten Ausläufer derselben zu bezeichnen.

Die Grabdenkmäler gefallener Helden sind bei Homer noch immer

[1] E. Gerhard, Mykenische Alterthümer, S. 10.

die einfachen Erdhügel und Steinmale. Tempel und Götterbilder werden zwar erwähnt, aber noch mit so wenig anschaulicher Schilderung, dass auch bei ihnen auf eine irgend bedeutendere architektonische und bildnerische Gestaltung nicht wohl geschlossen werden darf. Dagegen entfaltet sich in seinen Gesängen die reiche Anlage und die glänzende Pracht der Königshäuser, im Einzelnen das Bild eines völlig asiatischen Luxus gewährend. Da sind Räumlichkeiten mannigfaltiger Art, Vorhöfe und Hallen umher, grosse Säulensäle, Hinter- und Obergemächer, Gärten und Andres, das Ganze von festen Mauern umschlossen. Die Haupträume des Innern sind an ihren Wänden mit Erz und Silber, mit Gold, Elektron und Elfenbein ausgestattet. Die wundervolle Wohnung des Alkinoos auf Scheria hat zugleich schimmerndes Bildwerk: goldne und silberne Hunde als Wächter der Pforte und goldne Fackelträger zur Erleuchtung des grossen Speisesaales.

Die bildende Kunst erscheint, wie in dem eben bezeichneten Beispiele, vorzugsweise als Arbeit in Erz und für geräthliche Zwecke verwandt. Vor Allem merkwürdig ist die Beschreibung des Schildes, den Hephästos für Achill arbeitet und der mit einer unermesslichen Fülle bildlicher Darstellungen versehen ist.[1] Der Inhalt der letzteren besteht aus den mannigfachsten Scenen des Lebens, die eben nur als solche (als reine Genrebilder) gefasst sind und in keiner Art auf besondre, mythische oder historische Ereignisse Bezug haben. Eine derartige Aufgabe ist wiederum von der späteren hellenischen Weise wesentlich verschieden; Verwandtes mit ihr findet sich nur in der ägyptischen und in der assyrischen Kunst, in deren bildnerischen Werken (Reliefs und Wandmalereien) so häufig eine ähnliche Fülle von Situationen des Lebens, völlig in der Weise freier Genrebilder, dargestellt ist. Die Veranlassung der letzteren beruht allerdings auf jedesmal angedeuteten historisch persönlichen Beziehungen; die Abwesenheit auch solcher Andeutung bei den Darstellungen des homerischen Schildes darf als Zeugniss einer nachahmenden Kunst, die bei Aufnahme des Aeusseren der Erscheinung den Zweck derselben übersah oder für ihn keinen Anknüpfungspunkt besass, gefasst werden. — Wie weit übrigens der Dichter bei seinen derartigen Schilderungen im Einzelnen wirklich Vorhandenes vor Augen hatte, ist gleichgültig; der Gattung, dem allgemeinen Charakter nach kann das Geschilderte nur auf der Anschauung von Vorhandenem beruhen.

Das Machtvolle jener einfach baulichen Anlagen, welche das ursprünglich Eigne der hellenisch-pelasgischen Kunst ausmachen, der schimmernde orientalische Luxus, der sich, selbst in Verbindung mit bemerkenswerther Bildnerei, darüber ausgegossen zeigt, gewähren ein immerhin anziehendes Bild, den Ereignissen, von denen die Sage der griechischen Vorzeit berichtet, einen bedeutungsvollen Hintergrund. Aber von den Factoren einer selbständig höheren Entwickelung wird darin noch Nichts ersichtlich.

[1] Ilias, XVIII, 478 ff.

Mittel-Italien, vornehmlich Etrurien.

Allgemeines.

Die pelasgische Cultur der westlichen Lande gehört besonders dem mittleren Italien an. Hauptträger derselben ist Etrurien. Doch mischt sich hier mancherlei fremdartiger Einfluss ein; theils ist, neben den pelasgischen Stämmen, eine rohere Urbevölkerung vorhanden, theils wird ein aus den Alpen des Nordens eindringendes Element, das des Rasener-Stammes, in die volksthümliche Entwickelung aufgenommen. Lebhafter Handel trägt vielfach Einzelnes aus der Ferne herein. Es bildet sich hiedurch, anf der Grundlage des Pelasgischen, eine Art von Mischcultur, deren Bestandtheile sich hier und dort nachweisen lassen, der es gleichwohl indess an einer bezeichnenden Gemeinsamkeit der künstlerischen Sinnesrichtung nicht fehlt. Es ist etwas eigen Phantastisches in der etruskischen und ihr sich anschliessenden altitalischen Kunst,[1] das sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise äussert. Zu einer klaren Durchbildung, zu einem festen nationalen Abschlusse entwickelt sie sich aber nicht; sie bleibt vielmehr zur Aufnahme des Fremden geneigt. Die Typen der höher entwickelten griechischen Kunst der Folgezeit eignet sie sich um so begieriger an, als ohnehin die alte Stammesverwandtschaft vorlag und mancherlei Colonialverhältniss das Gefühl der letzteren nährte. Doch macht sich auch bei der gräcisirt etrnskischen Kunst, in mehr oder minder schlagender Weise, bis auf die späteste Zeit noch ein Zng des national Eigenthümlichen geltend. — Die feste Begründung des etruskischen Staates gehört der Zeit um den Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. G., seine Blüthe der Zeit etwa bis zur Mitte dieses Jahrtausends an. Das alte Rom, namentlich zur Zeit der tarquinischen Könige (welche ein entscheidend einflussreiches Verhältniss Etruriens auf Rom bezeichnen), folgt den Weisen der etruskischen Cultur und nimmt deren Elemente in sich auf.

Architektur.

Grabmäler und Mauerbau des mittleren Italiens stehen zunächst mit den hellenisch pelasgischen Anlagen auf gleicher Stufe. Aber beide entwickeln sich zu neuen Combinationen, die besonders in der Anlage der Grabmäler ausgezeichnete monumentale Gestaltungen zur Folge haben. Auch völlig Neues schliesst sich den letzteren an.

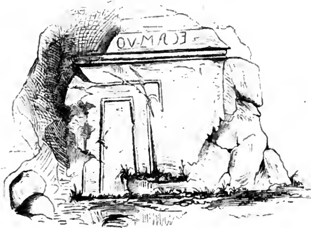
Die Grabmäler sind zum grossen Theil wiederum schlichte Erdhügel, auf einer Unterlage von Steinen. Mehrfach haben sie eine sehr ansehnliche Dimension. Bei den bedeutenderen Anlagen wird die Basis

---

[1] Hauptwerke: Micali, storia degli antichi popoli italiani. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft. Inghirami, monumenti etruschi. Monumenti inediti, pubbl. dell' instituto di corrisp. archeol. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 77. Musei Etrusci, quod Gregorius XVI. P. M. in aed. Vaticanis constituit monimenta. U. A. m.

des Hügels durch eine regelmässig gearbeitete, auch wohl mit einem kräftigen Gesims abgeschlossene steinerne Brüstung gebildet. Bei einzelnen Monumenten scheint der Erdhügel durch einen Stufenkegel von Stein ersetzt gewesen zu sein; bei andern scheinen sich über dem Hügel schlanke thurmartige Kegel erhoben zu haben. Das merkwürdigste Denkmal dieser Art ist die sogenannte Cucumella bei Vulci, die innerhalb des runden Einschlusses die Reste derartiger Thurmbauten (oder die Unterbauten von solchen) bewahrt. Die Cucumella ist im Uebrigen durch dort vorgefundene architektonische und bildnerische Einzeltheile (von denen unten) merkwürdig. — Im Grunde der Hügel ist die Grabkammer vorhanden, nicht selten nach Weise der griechischen Thesauren construirt. In den grösseren Anlagen finden sich zuweilen zahlreiche mit Gängen verbundene Kammern.

Eine jüngere Umbildung dieser Monumentalform gestaltet sich bei kleineren Denkmälern, wie bei dem allerdings schon beträchtlich späten sogenannten Grabmal der Horatier und Curiatier unfern von Rom,



Grabmonument zu Castellaccio.

dahin, dass schlanke Steinkegel sich über einem viereckigen Untersatze von Stein erheben. Die fabelhafte Tradition von dem Grabmal des Etruskerköniges Porsenna bei Clusium (Chiusi), aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts, scheint solcher Anlage zu entsprechen, nur dass dieselbe sich hier ins höchst Kolossale ausdehnt. Ueber einem mächtigen Unterbau, dessen Inneres mit labyrinthisch verschlungenen Gängen erfüllt war, sollen sich hier dreigeschossig, in unbegreiflicher Weise, Pyramidengruppen über Pyramidengruppen emporgegipfelt haben.

In einigen Gegenden Etruriens bestehen die Grabmonumente nach orientalischer Sitte aus ausgemeisselten Felsfaçaden. Es sind, ausser einigen sehr einfachen Beispielen an andern Punkten, besonders die Felsthäler von Castellaccio und Norchia, in der Nähe von Viterbo, deren Wände mit solchen Anlagen erfüllt sind. Die architektonische Behandlung

ist höchst eigenthümlich, mit keiner sonst bekannten Bauweise unmittelbar übereinstimmend. Die Façaden der Gräber sind wie massenhafte Hausfaçaden gehalten, in mässig pyramidalischer Neigung, mit starken, vielgegliederten, eigen profilirten Krönungsgesimsen und mit einer in Relief angedeuteten Thür versehen, deren zwar einfache Umfassung einen gewissen phantastischen Zug hat. Zuweilen sind die Anlagen complicirt, mehrgeschossig, auch mit vortretenden Seitenflügeln. Ein ägyptisirendes Element, in der Gesammtanlage wie in einzelnen charakteristischen Details, ist in diesen Monumenten unverkennbar; doch zeigt sich dasselbe auf eigenthümliche Weise umgebildet. Das zu diesen Façaden gehörige Grab ist eine Grotte von nicht erheblicher Ausdehnung mit in der Tiefe verborgenem Eingange. — Zwei der Façaden von Norchia erscheinen, abweichend hievon, als Nachbildung etruskischer Säulenportiken.

Andre Gräber, zumal der jüngeren etruskischen Zeit, sind lediglich Grottenbauten, ohne äussere monumentale Dekoration. Sie bestehen häufig aus einer Anzahl symmetrisch disponirter Gemächer und zeigen zumeist bereits die Aufnahme von später griechischen baulichen Details. Doch haben sie nicht selten die bemerkenswerthe Eigenheit, dass ihre Decke die Construction einer hölzernen Bedachung, zuweilen in sehr zierlichem Formenspiele, nachahmt.

Die Ummauerung der alten Städte des mittleren Italiens entspricht der der griechischen Akropolen. Es ist zum grossen Theil dieselbe kyklopische Bauweise aus polygonem Gestein. Doch geht dieselbe in den Gegenden, wo ein geeigneter Stein (der Tuf in den Ebenen von Etrurien und Latium) die Veranlassung gab, häufiger in einen mehr oder weniger geregelten Quaderbau über. Die Anlage der Thore ist wie die der griechischen Burgen.

Mit dem altitalischen Quaderbau verband sich sodann, schon frühzeitig, eine technische Construction, welche für die architektonische Gesammtgestaltung von wesentlicher Bedeutung ist und diese in der Folge auf umfassendste Weise bewähren sollte. Es ist die Construction des Keilsteingewölbes. Die Anfänge derselben sind unbekannt.[1] Das älteste bestimmbare Beispiel findet sich zu Rom, den grossen Anlagen angehörig, welche unter den tarquinischen Königen, im sechsten Jahrhundert, zur Entsumpfung der römischen Niederungen ausgeführt wurden. Es ist der grosse unterirdische, überwölbte Abzugskanal, welcher den Namen der Cloaca maxima führt und bereits eine vollkommen durchgebildete Technik zeigt. Derselben Epoche scheint der überwölbte Carcer Mamertinus, am Abhange des Kapitols, anzugehören. — Ein alter Thorbau zu Volterra in Etrurien, die sogenannte Porta dell' Arco, ist am Eingange und am Ausgange mit einem Keilsteinbogen überwölbt und, bei geringer architektonischer Ausbildung, mit roher, aber wirksamer bildnerischer Zierde versehen, indem aus den untersten Steinen zu den Seiten des Bogens und oberwärts aus dem Schlusssteine menschliche Köpfe

[1] Vielleicht hatte man das Keilsteingewölbe aus Aegypten überkommen, wo es sich, nach den uralten Ziegelgewölben der Urzeit, bereits in Gräbern der 26sten Dynastie vorfindet. S. oben, S. 47.)

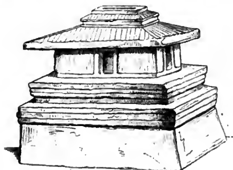
stark hervorspringen. Die Einrichtung scheint eine frühe Stufe der Entwickelung zu bezeichnen. — Für die in Redo stehende Epoche fehlt es an weiteren Beispielen einer künstlerischen Verwendung der Bogenform. Eine entscheidende Bedeutung gewinnt sie erst in der Schlusszeit der antiken Kunst.

Etrurien hat ferner einen eigenthümlich gestalteten Tempelbau. Der Ursprung desselben geht ebenfalls in frühe Zeit zurück; er zählt aber nicht mehr zu den Elementen der pelasgischen, dem Orient sich zuneigenden Cultur, bildet vielmehr den Ausdruck ausschliesslich occidentalischer Stammeseigenthümlichkeit. Er hat den entschiedenen Typus des Holzbaues nordischer Gebirgsvölker und ist somit als ein durch jenen Stamm der Rasener hereingeführtes Culturelement zu fassen. Er enthält die Bedingnisse einer charaktervollen Entwickelung; das künstlerische Vermögen des etruskischen Volkes hat aber nicht hingereicht, diese Entwickelung nach den Gesetzen in sich beschlossener Schönheit durchzuführen. Er ist, was das Wesentliche seiner Anlage anbetrifft und abgesehen von schmückender Zuthat, auf der primitiven Stufe verblieben, auf welcher das Gebot der materiellen Construction vorwiegt; er hat eine ideelle Verklärung dieses Gebotes nicht erstrebt, aber um so deutlicher allerdings sein Ursprüngliches bewahrt.

Die Anschauung des etruskischen Tempels ist freilich durch erhaltene Monumente, in denen seine Eigenthümlichkeit vollkommen zu Tage träte, nicht zu gewinnen. Wir besitzen nur die in späterer Zeit abgefasste Anweisung zur Ausführung solcher Tempel (bei Vitruv IV, 7), nur vereinzelte anderweitig literarische Nachrichten, nur wenig architektonische Bruchstücke und unter diesen nur äusserst geringe Reste rein etruskischen Styles, welche zum Beleg der Schilderung dienen können. Indess reicht auch dies Vorhandene zur Begründung des Urtheils hin. Die Grundfläche des Tempels war ein breites Viereck und wurde zur Hälfte durch das eigentliche Haus, zur Hälfte durch eine offne, nur aus Säulen bestehende Vorhalle eingenommen. Das Haus enthielt, den Besonderheiten des etruskischen Götterdienstes gemäss, insgemein drei Cellen, eine breitere in der Mitte, schmalere auf den Seiten. Cellen und Vorhalle hatten eine gemeinschaftliche, nordisch hohe Bedachung. Die architektonische Gliederung folgte durchaus den Bedingnissen der Holzconstruction. Die Säulen waren schlank und standen in weiten Entfernungen, mit Untersatz und Aufsatz (Basis und Kapitäl) versehen. Ueber den Holzbalken des Architravs traten die Köpfe der Querbalken stark hervor. Der Giebel war hoch, der Dachform gemäss; die Traufseiten des Daches ragten ebenfalls (das Regenwasser von den Grundmauern genügend abzuführen) in bedeutender Ausladung vor. Die Anlage war offenbar ebenso zweckgemäss (im constructiven Sinne) und charakteristisch, wie architektonisch unschön; von einem rhythmischen Wechselverhältniss zwischen den Theilen und dem Ganzen, dem Tragenden und dem Getragenen, den Massen und den leeren Stellen, konnte hiebei keine Rede sein. Zugleich aber war der seltsame Bau in der Regel, in dem grossen Giebelfelde und über diesem, auf dem Gipfel und den Ecken, reichlichst mit bildnerischer Zierde versehen, so dass im Ganzen doch der Eindruck einer massigen, barock

phantastischen Pracht sich geltend machen durfte. — Das Façadenverhältniss des etruskischen Tempels ergiebt sich besonders aus den Resten jener beiden Felsportiken, welche sich unter den Gräbern von Norchia, abweichend von den übrigen dortigen Anlagen, vorfinden; doch sind die Einzelformen hier zumeist spätgriechische, in ziemlich willkürlicher Verwendung. Andre Elemente der architektonischen Disposition lassen sich an einzelnen altetruskischen Aschenkisten, die in einer Art von Tempelform gebildet sind, wahrnehmen. Für die Behandlung des architektonischen Details sind besonders einige Säulenfragmente von der Cucumella zu Vulci wichtig: schlanke unkanellirte Schäfte, mit einem Kapitäl, welches eine Reminiscenz des Kapitäles der altägyptischen „protodorischen“ Säule (S. 34) ist und mit diesem das griechisch dorische Kapitäl gewissermaassen vorbildet, und mit einer Basis, deren Haupttheil aus einem grossen schweren Pfühl (hier in nicht ganz abzuweisender orientalischer Reminiscenz) besteht.

Die Tempel des alten Rom waren, wie ausdrücklich berichtet wird,



Etruskische Aschenkiste.

nach etruskischer Art gebaut. Der bedeutendste derselben war der grosse Jupitertempel des Kapitols, der sich, etwa 193 Fuss breit und 207 lang, auf hohem Stufenbau erhob. Er hatte Säulenstellungen auch auf den Langseiten. Er war unter den tarquinischen Königen gebaut und gegen Ende des sechsten Jahrhunderts vollendet worden.

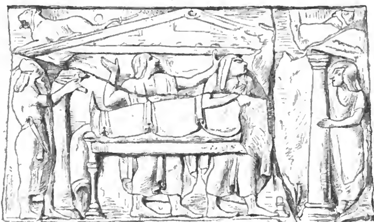
Das altitalische, namentlich das etruskische Wohnhaus ist durch die Anlage des sogenannten Atriums ausgezeichnet, eines für den geselligen Verkehr bestimmten Hauptraumes, dessen Bedachung in der Mitte offen war. Die beim Tempel nach aussen vorragenden Dachtraufen liefen hier nach dem Inneren des Gebäudes zusammen. — Für die zierliche Behandlung des hölzernen Deckwerkes an Tempeln und Wohnungen lässt sich aus den schon erwähnten Nachahmungen von solchem in den späteren Grabgrotten eine Anschauung gewinnen.

Bildnerei.

Die Etrusker haben sodann den alten Ruhm einer vielgewandten werkthätigen Meisterschaft in den Fächern der bildenden und der deko-

rirenden Künste. Ihre früheren Leistungen der Art besitzen, soviel sich aus den erhaltenen Beispielen entnehmen lässt, ein der asiatischen Kunst verwandtes Gepräge, einen Styl, der vorzugsweise etwa auf den der assyrischen Kunst zurückzuführen ist und eine eigenthümliche Umbildung desselben (in ähnlichem Sinne, wie es z. B. bei den Monumenten der altpersischen Kunst der Fall ist,) bezeichnet.

Als Arbeiten solcher Art sind, ausser Metallblechen mit gepressten oder getriebenen Darstellungen, besonders die Reliefs anzuführen, welche



Etruskisches Grabrelief.

die Seitenflächen von Grabsteinen oder kleinen altarähnlichen Aufsätzen von Stein schmücken. (Eine namhafte Anzahl von solchen im Berliner Museum.) Der Inhalt derselben besteht in der Regel aus Scenen des Lebens, Leichenfeierlichkeiten, Festzügen, Tänzen. Die Composition erinnert an jenes naiv Beschauliche, schon einer gruppenmässigen Anordnung sich Zuneigende der altasiatischen Bildnerei; die Gestalten sind derb, mit stark angeschwollenen Hüften und übermässig langen Fusssohlen, bei steter Profilstellung der Füsse, im Einzelnen auch mit scharfgezeichneter Muskulatur. Die Gewandung legt sich eng an oder fällt in weiten, conventionell gleichmässigen Falten. Die Geberde hat zumeist etwas seltsam Eckiges, schon hierin einen gewissen barocken Geschmack verkündigend, der der etruskischen Kunst eigen bleibt. — Anderweit sind Thierfiguren von Stein, Löwen, zum Theil geflügelte, auch geflügelte Sphinxe erhalten, die, wie es scheint, für architektonische Zwecke verwendet wurden und deren verschiedene sich namentlich auf der Cucumella von Vulci gefunden haben. Auch sie erinnern vorzugsweise an assyrische Stylistik.



Geflügelter Löwe von der Cucumella zu Vulci.

Eine besondre Gattung altetruskisch dekorativer Kunst besteht in

Gefässen, welche aus schwarzer Erde gebildet sind und sich in den älteren Gräbern häufig vorfinden. Sie sind zum Theil von klarer, zum Theil von phantastisch barocker Form und pflegen kleine, mit Stempeln aufgepresste Reliefdarstellungen zu enthalten, deren Styl ungefähr auf den eben bezeichneten zurückzuführen ist. Hier kommen nicht selten geflügelte, auch andre phantastische Gestalten vor, welche mehr oder weniger bestimmt an altasiatische Vorbilder erinnern. Ebenso werden derartige Gestalten als selbständige Dekorationsstücke, z. B. als Gefässfüsse, gern verwandt.

Zu bemerken ist ferner, dass, einigen Resten zufolge,[1] eine Erzbekleidung des Inneren der Gräber (wie in dem Schatzhause des Atreus zu Mykenä) in der etruskischen Frühzeit nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint, auch hiemit denselben Culturzusammenhang mit dem Orient bezeichnend; — während einzelnes Geräth, das sich in den älteren Gräbern vorgefunden, ein ägyptisches, andres ein ägyptisirendes Gepräge trägt.

Die Schriftsteller des Alterthums rühmen die Etrusker vornehmlich in Arbeiten des gebrannten Thons und des hieran sich anschliessenden Erzgusses. Die Fülle der bildnerischen Zierden, mit welchen man die Tempel versah, bestanden wesentlich aus gebranntem Thon. Namentlich war auch der kapitolinische Tempel in solcher Art ausgestattet. Ueber seinem Giebel erhob sich, als mächtige Zierde, ein zu Veji gearbeitetes Viergespann von Thon; von demselben Materiale war das gefeierte Bild des Gottes in der Tempelcella (dessen Antlitz an hohen Festtagen roth angestrichen ward), ein Werk des Turianus aus Fregellä. Das Erz ward für statuarische und für die mannigfachsten dekorativen Werke verwandt; die letzteren fanden in der alten Welt die lebhafteste Verbreitung.

Von der Epoche ab, da die jüngere hellenische Kunst sich in selbständiger Ausbildung geltend zu machen begann, wurde auch deren Darstellungsweise nach Etrurien hinübergetragen. Einer der wesentlichsten Gründe zur Aneignung derselben dürfte zunächst in ihren Gegenständen zu suchen sein, in dem poetischen Gehalte der Darstellungen, welche aus der Fülle der hellenischen Nationalmythen genommen waren. Die Etrusker waren durch den düsteren Ernst ihrer religiösen Richtung dem dichterischen Geiste des Griechenthums entfremdet worden; gleichwohl hatten sie, in dem Triebe alter Stammesverwandtschaft, ein stetes Bedürfniss danach, dessen Befriedigung ihnen nun die Kunst gewähren musste. So finden wir, dass schon in verhältnissmässig früher Zeit, in welcher der althellenische Styl noch keine erheblich höhere Stufe einnahm als der etruskische, jener mit diesem sich mischt, wie z. B. in dem, unter dem Namen der volskischen Reliefs bekannten Terracottafriese, welcher zu Velletri gefunden wurde und im Museum von Neapel aufbewahrt wird. Er enthält die Darstellungen eines Wagenrennens und giebt, bei allerdings nur roher Arbeit, eins der Hauptbeispiele derjenigen in Thon gebrannten Bildwerke, welche für architektonische Verwendung gefertigt wurden. Auch bei manchen in Metall getriebenen Darstellungen ist ein ähnliches Stylverhältniss wahrzunehmen.

[1] Abeken, S. 387, 417.

Je höher die hellenische Kunst in ihrer Entwickelung stieg, um so überwiegender musste natürlich ihr Einfluss auf die etruskische werden. Zum Theil bestrebte sich diese, in den Stylgesetzen jener völlig aufzugehen; zum Theil aber behielt sie auch in späterer Zeit noch viel von ihrer ursprünglichen Eigenthümlichkeit bei. Diese pflegt sich dann in einem barock phantastischen Wesen, auch in einer gewissen üppigen Weichlichkeit, die abermals auf den alten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet, kund zu geben. So ist die jüngere Zeit der etruskischen Kunst reich an Wandmalereien (colorirten Umrisszeichnungen), welche die Wände der Gräber schmücken. Die Gegenstände sind auch hier meist Scenen des Lebens, Festgelage, Kampfübungen, Tänze u. s. w.; die Behandlung nimmt bei einzelnen, trotz der vollendeten Zeichnung, jene hastig schroffe, conventionell eckige Manier auf, in welcher die besprochenen ältesten Reliefs ausgeführt sind. So hat eine beliebte Gattung von Schmuckgegenständen, Bronzekästchen mit gravirten Zeich-



Etruskische Malerei.

nungen, in den letzteren nicht selten einen edlen, dem hellenischen sehr nahe stehenden Styl, während die kleinen Statuetten, mit welchen die Deckel versehen zu sein pflegen, den heimisch überlieferten Styl wohl in manierirt schwülstiger Ausartung zeigen. So äussert sich an andern dekorativen Erzarbeiten, Waffenstücken, Schalen, Kandelabern u. s. w. die nationelle Eigenthümlichkeit in jener phantastischen Laune, welche im Ornamentistischen, auch wo sie mit der Gemessenheit hellenischer Formenentwickelung verschmilzt, wie hier in der Regel, einen so lebhaften Reiz hervorzubringen im Stande ist und als Hauptgrund für die Beliebtheit dieser Arbeiten selbst zur Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe bezeichnet werden darf.

Weiter unten ist die hellenisirt etruskische Kunst nochmals aufzunehmen. Die wichtigeren Einzelwerke dieser Spätzeit werden dort aufgeführt werden

Klein-Asien.

Klein-Asien bewahrt, soviel bis jetzt davon bekannt geworden, die zerstreuten Zeugnisse pelasgischer Cultur, besonders in seinen vordern Ländern.[1]

Urthümliches Mauerwerk nach kyklopischer Art oder von mehr quadermässiger Behandlung findet sich an verschiedenen Punkten der westlichen Küste; zugleich aber auch, weit gen Osten, in den Resten jener galatischen Stadt, welche man für Pterium oder für Tavia hält und wo so denkwürdige Zeugnisse verschiedenartiger alter Culturen zusammenstossen. (Vergl. oben, S. 71.)

Die Tumulusform der Gräber zeigt sich zumeist in Lydien verbreitet. Die Grabhügel gewinnen hier in einzelnen Fällen eine kolossale Dimension und eine reichere Durchbildung. Eine Anzahl solcher Denkmäler findet sich am Abhange des Sipylos; unter ihnen das sogenannte Grab des Tantalos, welches durch Grösse und feste Construction besonders ausgezeichnet ist. Die alte Nekropolis von Sardes wird durch eine grosse Menge von Hügeln, deren einige den riesigsten Durchmesser haben, bezeichnet. Einer der letzteren gilt als das Grabmal des Alyattes, aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, welches nach Herodot (I, 93) 1300 Fuss im Durchmesser hatte, über einem steinernen Unterbau errichtet und auf dem Gipfel mit fünf Denksäulen versehen war. Die Verwandtschaft einer derartigen Anlage mit etruskischen erscheint nicht zufällig.

Im nördlichen Phrygien bestehen die Grabmonumente aus ausgemeisselten Felsfaçaden.[2] Die bedeutendsten derselben finden sich in der Gegend des alten Naeoleia, unfern dem heutigen Dogan-lu. Diese scheinen die Elemente eines einfachen Holzbaues nachzubilden, eine Art von bretternem Gerüst, über welchem sich ein flacher Giebel erhebt; dabei ist mancherlei bunter Zierrath, der jedoch aus allereinfachsten geradlinigen Formen zusammengesetzt ist. Die Behandlung ist schlicht, das Ganze überall in flachem Relief gehalten, die Erscheinung sehr primitiv. Das ausgezeichnetste und scheinbar älteste Denkmal ist dasjenige, welches als „Grab des Midas" bezeichnet zu werden pflegt; innerhalb der Umrahmung des Gerüstes ist hier die ganze Fläche mit einem mäanderartigen Muster erfüllt. Andre sind mit einem Palmettenfriese geschmückt, dessen Bildung ebenso frühhellenischen wie assyrischen Mustern entspricht. Einige Monumente verrathen im Styl und der bildnerischen Hinzufügung von Thierfiguren eine der hellenischen Kunstepoche entsprechende Zeit der Ausführung. Eins ist in der Weise griechischen Säulenbaues behandelt.

---

[1] Hauptwerk: Texier, Description de l'Asie Mineure. — [2] Ausser Texier s. Steuart, description of some ancient monuments in Lydia and Phrygia.



Phrygisches Felsgrab.

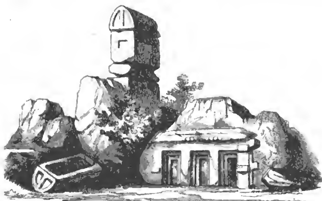
In Lycien,[1] und zwar an allen bedeutenderen Punkten des Landes, finden sich Felsgräber in höchst bedeutender Zahl und verschiedenartiger Beschaffenheit. Es sind theils Relief-Façaden, theils portikenartige Vorbauten von solchen, theils freistehende Monumente.

Ein grosser Theil dieser Denkmäler hat eine Sarkophagform, die sich insgemein zum hohen monolithen Pfeiler ausbildet. Ein bogenförmig gewölbter Deckel, an den Schmalseiten in der Gestalt eines spitzbogigen Giebels, bildet hiebei durchgehend die Bekrönung. Andre, in nicht minder grosser Zahl, zeigen eine vollkommen durchgeführte Nachahmung des Holzbaues, mit genauer Angabe des Verbandes der einzelnen Theile eines solchen und der Construction der Bedachung, wobei die Sorgfalt im Technischen ebenso bemerkenswerth ist, wie die gänzliche Abwesenheit einer selbständig künstlerischen Durchbildung. Zugleich werden diese Andeutungen der Holzconstruction häufig auf jene Sarkophagmonumente übertragen, so dass sie z. B. ihrer spitzbogigen Bedachung den Anschein eines Bohlendaches geben. In solcher Art werden die Sarkophagmonumente auch, wie es bei den übrigen vorherrschend der Fall, als Relief-

[1] Ausser Texier a. a. O. s. besonders Fellows, a journal, written during an excursion in Asia Minor, und: an account of discoveries in Lycia. (Deutsch von Zenker. Herr Maler A. Berg, der kürzlich Lycien besucht hat und dessen reiche Studienmappe mir zur Einsicht vorlag, hat die Gefälligkeit gehabt, die lycischen Illustrationen für dies Buch (wie die für die Geschichte der Baukunst) nach seinen Original-Aufnahmen auf den Holzstock zu zeichnen.

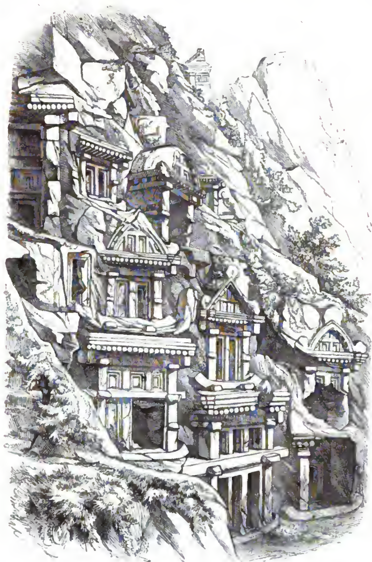
façaden nachgebildet. Die Denkmäler fallen sämmtlich, oder jedenfalls doch der höchst überwiegenden Mehrzahl nach, nicht vor die Epoche der Blüthezeit der hellenischen Kunst; dies ergiebt sich insbesondre aus dem Charakter der Sculpturen, mit denen sie nicht selten geschmückt sind. Zum Theil erscheinen sie sogar beträchtlich spät. Doch darf angenommen werden, dass diese absichtliche Nachahmung äusserlich constructioneller Formen auf einer älteren nationalen Tradition beruhe und dass ihr eine naiver dekorirende Behandlungsweise, etwa wie bei den eben angeführten phrygischen Monumenten, vorangegangen war. Die Sarkophagform mit jener merkwürdig spitzbogigen Bedachung beruht ohne Zweifel (wie sie später auftauchenden orientalischen Motiven entspricht) auf einer älteren Richtung des orientalischen Formensinnes. Die schlichteren Sarkophagmonumente dürften daher zum Theil auch einer frühern Zeit angehören.

Eine geringere Anzahl dieser Felsgräber hat, abweichend von der eben geschilderten Behandlungsweise, eine Verwandtschaft mit den Formen der ionisch-griechischen Architektur. Es sind Säulenportiken mit Gebälk und Giebel, theils reliefartig gebildet, theils in vortretendem Freibau. Die ganze Anlage hat hier aber noch ein mehr oder weniger primitives Gepräge, der Art, dass sie im Wesentlichen auf die allgemeine Gestaltung asiatischen Säulenbaues, wie solche schon aus den ninivitischen Reliefdarstellungen und aus den persepolitanischen Monumenten vorausgesetzt werden darf, zurückdeutet und dabei nur einen bedingteren Einfluss der



Sarkophag und Felsgrab zu Antiphellos in Lycien.

ausgebildet griechisch-ionischen Bauweise (die ihre Elemente ebenfalls aus jenem entnimmt) als annehmbar erscheinen lässt. Am meisten griechisch ist der Giebel dieser Monumente. Das Gebälk entspricht der einfach constructionellen Form, welche z. B. auch die an den persepolitanischen Grabfaçaden ausgemeisselten Portiken zeigen, mit Angabe der Stirn der Querbalken (oder schwächerer Hölzer der Dachrüstung), welche auf dem mehrtheiligen Architrav aufliegen, ohne von diesem durch den ausschliesslich griechischen (wie es scheint: erst spät eingeführten) Zwischentheil



Felsgräber zu Myra in Lycien.

des Frieses gesondert zu sein. Die Säulen sind, in Kapitäl und Basis, noch schlicht dekorativ gehalten, die Schäfte zumeist unkanellirt. Die merkwürdigsten Monumente dieser Art, vortretende Portiken bildend, finden sich zu Telmessos. Eins zu Myra hat einige mehr alter-

thümliche, auch entschiedener orientalische Motive. In Einzelheiten lassen sich unmittelbare Einwirkungen persischer Kunst erkennen. Einige wenige, wie z. B. ein merkwürdiges Monument zu Kyaneä-Jaghu, nähern sich den feineren griechischen Formen.

Von bildender Kunst Klein-Asiens, vor Einwirkung der selbständig ausgeprägten hellenischen, ist nach dem gegenwärtigen Stande unsrer Kenntnisse wenig zu sagen. Doch ist hiebei nochmals auf jene, theils ägyptisirenden, theils mit der Kunst der Euphratlande in unmittelbarer Verbindung stehenden Felssculpturen von Nymphio, Boghaz-Keui (Pterium oder Tavia) und Euyuk zurückzudeuten. (Oben S. 70, f.) In Lydien, am Berge Sipylos, findet sich in einer runden Felsnische das Bild einer grossen sitzenden weiblichen Figur, welches man für jenes Bild der trauernden Niobe hält,[1] das nach Pausanias (I, 21, 5) wenigstens von einem entfernten Standpunkte aus den Schein eines solchen gewann und dem man ein besonders hohes Alter zuzuschreiben geneigt ist. Das Bild ist indess so roh und verwittert, dass sich einstweilen gar nichts Bestimmtes darüber sagen lässt.

Für die gräcisirt asiatische Kunst ist anzumerken, dass hier mehrfach ein ähnliches Verhältniss eintritt wie in der etruskischen, dass gewisse Eigenthümlichkeiten, namentlich eine bezeichnende Weichheit des Formensinnes, ebenso wie dort auf ältere lokale Richtungen zurückzudeuten scheinen und dass auch die späteren lycischen Arbeiten in solcher Beziehung mehrfach lebhaft an die später etruskischen erinnern.

[1] Steuart, descr. of some ancient monuments in Lydia and Phrygia, pl. I.

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

Vorbemerkung.

Die pelasgische Epoche Griechenlands lässt, ob auch im Nebel der Sagengeschichte, mancherlei und zum Theil umfassende Völkerbewegung wahrnehmen. Keine war durchgreifender und folgenreicher, als die Einwanderung der Dorier, am Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. Die Dorier waren ein nordisches Gebirgsvolk; sie durchzogen die hellenischen Lande bis zur Südspitze des Peloponnes, setzten sich in letzterem fest und drängten die älteren Stämme ostwärts bis zur kleinasiatischen Küste hinaus. Der Glanz der alten Cultur wurde durch sie gebrochen, eine neue, occidentalische Cultur, welche fortan den bedeutungsvollen Gegensatz gegen alles übrige volksthümliche Wesen des Alterthums ausmacht, begründet. Der hiemit in die Geschichte eintretende Dorismus ist es vor Allem, was das Griechenthum zur Kraft eines selbständigen Bewusstseins erweckte. Ihm gegenüber bildet sich als zweiter Kernpunkt griechischer Art und griechischen Sinnes der Ionismus aus, eine Verjüngung des alten pelasgischen Elementes, aber zugleich eine lebenvollere Umwandlung desselben, wie solche sich in steter Reibung mit der Weise der dorischen Stämme ergeben musste. Die sonstigen Stammunterschiede der Griechen gehen mehr oder weniger in diese beide Hauptelemente auf; Sprache, Sitten, Gebräuche prägen sich nach ihrem beiderseitigen Charakter aus, und das Allgemeinste des volksthümlichen Ausdruckes, — die Baukunst, — nimmt, noch entscheidender als alles Uebrige, zwei bezeichnende Hauptformen an, die der dorischen und der ionischen Bauweise.

Vorbereitende Epoche.

Primitiv Dorisches.

Die neue Entwickelung des griechischen Lebens, die Gestaltung einer neuen und eigenthümlichen Kunst konnte aber nur sehr allmählig erfolgen. Die nationalen Schwankungen, deren Einfluss sich weithin gen Westen und Osten erstreckte, erscheinen als sehr bedeutende und längere Zeit andauernde. Die dorischen Stämme brachten keine, schon irgendwie höher ausgebildete Cultur mit; die Entfaltung einer solchen konnte erst nach

Feststellung der äusseren Verhältnisse beginnen. Das Erbe der vorgefundenen pelasgischen Cultur war dabei, sofern es auf die Gewinnung von Formen ankam, welche dem neuen Volksgeiste entsprachen, vielmehr ein Hemmniss, welches auch geistig überwunden werden musste, als ein förderndes Element. Jahrhunderte mussten hingehen, ehe die neue — die hellenische Kunstepoche in ihrer Selbständigkeit hervortreten konnte.

Das zunächst Wesentliche und Eigenthümliche in monumentaler Beziehung, was die Dorier einführten, war ein Tempelbau mit Säulen (mit säulengetragener Vorhalle). Dies liegt schon im Begriff der ausdrücklich so genannten dorischen Bauweise, in dem, was auch in ihrer späteren reicheren Ausbildung als das ursprünglich Bedingende erscheint. Ohne Zweifel war es ein einfacher Holzbau, wie dieser bei einem, im Uebrigen culturlosen Bergvolk vorauszusetzen ist. Reste uralten Holz-Säulenbaues der Art, welche sich noch in der Spätzeit des Alterthums im Peloponnes erhalten hatten, wurden vorzugsweise der Epoche der Einwanderung der Dorier zugeschrieben und mit den Ereignissen derselben in Verbindung gebracht. Die Natur der Sache und die historische Analogie führen dahin, den ältesten dorischen Tempelbau, was das Allgemeine seiner äusseren Erscheinung anbetrifft (und abgesehen von den Erfordernissen des religiösen Rituals) als dem etruskischen verwandt anzunehmen.

Auch das Götterbild, welchem dieser Tempel als Wohnung zugewiesen ward, war eine einfache Schnitzarbeit aus Holz. Die Schriftsteller des Alterthums gedenken nicht selten der formlosen Beschaffenheit solcher Arbeiten und der Heilighaltung, welche sie ihrer urthümlichen Erscheinung verdankten. Die Mythengeschichte der Kunst lässt sie in der Regel durch Dädalos (den im Uebrigen die athenische Kunstgeschichte für sich als Ahnherrn in Anspruch nahm) gefertigt werden. Kindlicher Sinnesrichtung gemäss wurden sie, je nach den Erfordernissen der einen oder andern Festfeier, mit Gewandungen mancher Art und mit Schmuck versehen.

Der Eintritt reicherer Lebensbedürfnisse musste zur dekorativen und bildnerischen Ausstattung der einfachen Tempelanlage führen. Alte Ueberlieferung[1] weist nach Korinth, der glänzendsten unter den altdorischen Städten, als dem Orte, wo vorzugsweise jener Tempelschmuck seine Ausbildung empfing. Dort blühte die Töpferkunst; dort sollen die Erzeugnisse der letzteren zuerst zur Zierde der Bedachung und des Giebelwerkes der Tempel verwandt worden sein. Als Erfinder der plastischen Kunst und ihrer architektonischen Verwendung wird dabei Dibutades genannt. Es ist eine Weise der Ausstattung, welche nicht minder auf eine ursprüngliche Verwandtschaft mit etruskischer Art hindeutet. Ja, dieselbe Ueberlieferung lässt diese Kunstweise geradehin von Korinth nach Etrurien übertragen werden, was freilich, bei der früheren Entwickelung der etruskischen Cultur, mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf das entgegengesetzte Verhältniss (auf ein Uebertragen von Etrurien nach Korinth) zu deuten sein dürfte[2] und jedenfalls einen unmittelbaren Verkehr zwischen altdorischer und etruskischer Kunstübung bezeichnet.

---

[1] Plinius, H. N. XXXV, 43. — [2] Das später sehr allgemeine Uebertragen hellenischer Cultur nach Etrurien wird jene, für die frühere Epoche wenig be-

Für den Styl dieser altdorischen Bildnerei gewinnen wir eine Anschauung aus einer Gattung von Thongeräthen, die in erheblicher Zahl erhalten sind, den bemalten Vasen ältester Art. Es sind diejenigen, welche gewöhnlich unpassend als ägyptische oder ägyptisirende bezeichnet werden. Sie haben gedrückte rundliche Formen und eine matte hellgelbe Grundfarbe, auf welche Darstellungen in schwärzlicher und bräunlicher Farbe, auch mit Hinzufügung von violetten, rothen, weissen Tinten gemalt sind: in der Regel Thiergestalten, zum Theil von phantastischer Bildung (namentlich geflügelte), bei grösseren Gefässen reihenweis übereinander geordnet. Menschliche Gestalten kommen selten vor; sie erscheinen zumeist in Kämpfen mit Thieren, der hellenischen Heroenmythe entnommen. Nach dem Charakter der dabei befindlichen Inschriften (dorischen Dialektes) gehören diese Vasen besonders dem sechsten Jahrhundert an, fallen zum Theil auch wohl noch später, bekunden zugleich aber ein handwerkliches Herkommen, welches unbedenklich auf alter Ueberlieferung beruhte. Nach einzelnen Funden darf geschlossen werden, dass sie vorzugsweise zu Korinth gefertigt wurden. Das Wesentliche in ihrer stylistischen Eigenthümlichkeit bezeichnet noch immer ein entschiedenes Vorwiegen des orientalischen Geschmackes: wie sich derselbe schon in der äusseren Form der Gefässe ausspricht, so in vielen Einzelheiten der gemalten Darstellungen, namentlich in jenen Wunderthieren, welche zum grossen Theil geradehin bis auf die assyrischen Vorbilder zurückgeben. Die späte Dauer dieses Fabrikzweiges mag auf der Starrheit einer handwerklichen Tradition beruhen: die künstlerisch geringere Selbständigkeit der Arbeiten bedingt es, sie als den Ausfluss und Abdruck einer Geschmacksrichtung zu betrachten, welche zur Zeit ihres Beginns und ihrer grösseren Verbreitung jedenfalls die vorherrschende war.

So sehen wir auch in der altdorischen Bildnerei vorerst die Elemente orientalischer Kunst beibehalten, auch hierin eine Stufe künstlerischer Ausbildung bezeichnend, welche von der etruskischen innerlich nicht verschieden ist. Wir erkennen es ferner, dass die selbständige Ausprägung der hellenischen Kunst, indem jenem Betriebe noch so spät ein Theil unverkümmerten Lebens vergönnt war, ebenfalls erst spät eingetreten sein konnte.

Die Beschreibung eines merkwürdigen Werkes dekorativer Kunst, welches die korinthische Herrscherfamilie der Kypseliden im Laufe des siebenten Jahrhunderts in den Heratempel zu Olympia weihète,[1] lässt nicht minder Anklänge an jene Darstellungsweise erkennen. Es ist die „Lade der Kypseliden", ein ansehnliches Werk aus Cedernholz, welches mit einer überaus grossen Fülle bildlicher Darstellungen von geschnitzter

gründete Auffassung veranlasst haben. Aehnlich irrthümliche Auffassungsweise ist in neuerer Zeit nicht selten. So wenig z. B. die Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche seit dem 16ten Jahrhundert zu leugnen sind, mit ebenso grossem Unrecht hat man dergleichen in vielen Fällen auch für das Mittelalter (wo viel richtiger Einflüsse des Nordens auf Italien nachgewiesen werden können) annehmen zu müssen geglaubt.

[1] Pausanias V, 17, 2 ff.

und eingelegter Arbeit, aus Holz, Elfenbein und Gold bestehend, versehen war. Die Darstellungen waren in fünf Reihen übereinander geordnet (hierin also der Dekorationsweise der ebenbesprochenen Vasen ähnlich); die Gestalten werden mehrfach als phantastische, namentlich geflügelte bezeichnet. Der Inhalt der Darstellungen, durchaus der hellenischen Nationalmythe entnommen, deutet zugleich aber auf eine geistige Richtung, welche allerdings schon ein eigenthümliches Ziel verfolgt und z. B. von derjenigen, die sich in den Darstellungen des Schildes des Achilles bei Homer kund giebt, wesentlich verschieden ist.

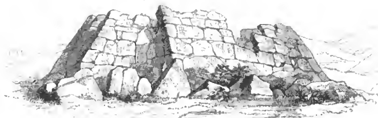
Noch mag angeführt werden, dass dieser Frühepoche der hellenischen Kunst kolossale Bildwerke von Metall angehören, die wenigstens in materieller Beziehung auf eine, der orientalischen Kunst entsprechende Stufe deuten. So ward von Kypselos nach Olympia ein aus Gold geschlagenes Kolossalbild des Zeus geweiht. So stand zu Amyklä ein höchst alterthümliches riesiges, nachmals vergoldetes Erzbild des Apollon, säulenartig, nur mit dem Haupte und mit der Andeutung der Hände und Füsse versehen. — Auch für die Architektur fehlt es nicht an Beispielen einer solchen Erzverwendung. Das Schatzhaus des Myron zu Olympia, aus der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, hatte zwei eherne Gemächer, und zwar das eine von dorischer, das andre von ionischer Bauart, über deren sonstige Behandlung indess nichts gesagt wird.[1]

Aegyptischer Einfluss.

Für die Entwickelung der hellenischen Kunst kommt aber noch ein andres, einer abweichenden Richtung zugehöriges Element in Betracht. Es ist eine unmittelbare Einwirkung ägyptischer Kunst.[2] Alte Traditionen, freilich in die mythische Vorzeit hinaufgerückt, deuten auf mehrfachen Culturzusammenhang mit Aegypten. Verschiedene bauliche Reste im Peloponnes haben ein Gepräge, welches gewissen Elementen der ägyptischen Architektur entspricht; Berichte über nicht mehr Vorhandenes geben dasselbe Verhältniss an. Es sind theils Ueberbleibsel von pyramidalen Monumenten, besonders in Argolis, wo Pausanias noch vollständig erhaltene sah, — im Einzelnen, wie bei der sogenannten Pyramide von Kenchreä, am Berge Chaon, von alterthümlich griechischer Structur; theils Trümmer mit den Stücken achteckiger Säulenschäfte, in jener Form, welche in der älteren ägyptischen Kunst nicht selten ist, zu Trözen und an der Stelle des Heiligthums der Artemis Limnatis auf der Grenze zwischen Lakonien und Messenien. Dann ist an jene ausgebildetere Gattung der altägyptischen Architektur zu erinnern, welche man als die protodorische benannt hat und welche in ihren kanellirten und verjüngten Polygonalsäulen, im Einzelnen mit schon förmlich dorisirendem Kapitäl, auch mit dem die Formen des Holzbaues nachahmenden Gebälke, in der

[1] Pausanias VI. 19, 2. — [2] Der Herausgeber vermag dieser Auffassung des Verfassers sich nicht anzuschliessen, hält sich indess gleichwohl nicht berechtigt, derselben, da sie als Endergebniss der Studien und als Ausfluss der Anschauungsweise Kugler's zu betrachten ist, die seinige unterzuschieben. W. L.

That als ein sehr bemerkenswerthes Vorbild für die Ausprägung hellenisch dorischer Architektur erscheint.[1] Auch für die bildende Kunst fehlt es nicht an entsprechenden Andeutungen, indem z. B. von zwei Künstlern des sechsten Jahrhunderts, Theodoros und Telekles, berichtet wird, dass sie ein Holzbild, das des pythischen Apollon zu Samos, nach ägyptischem Kanon gefertigt hätten (in zwei Hälften, jeder die seinige an einem andern Orte, die aber, der strengen Gesetzlichkeit des ägyptischen Styles gemäss, vollkommen auf einander gepasst hätten).[2] Und wenn von alten Bildwerken ägyptischen Styles gesprochen wird, welche in griechischen Tempeln vorhanden waren, so kann dabei unter Umständen füglich auf altgriechisch-ägyptisirende Arbeiten geschlossen werden.[3] — Für die Epoche dieses Einflusses kommt vornehmlich das siebente Jahrhundert in Betracht, das Zeitalter des ersten Psammetich, unter welchem Aegypten sich zu neuer Blüthe erhob, die ägyptische Kunst sich den schönen Mustern ihrer früheren Vorzeit mit glücklichstem Erfolge anschloss und das Land sich zum ersten Mal dem freien Verkehr mit der Fremde, namentlich auch mit den Griechen, öffnete.



Pyramide von Kenchreä.

Die Einwirkung der ägyptischen Kunst auf die hellenische muss als eine sehr wesentliche bezeichnet werden. Sie gab ein Förderniss für innere Gesetzlichkeit der Formation im Allgemeinen, für Straffheit und keusche Strenge der Bildung, für das Streben nach geläuterter Idealität, in wie conventioneller Weise sich die letztere immerhin bei den Aegyptern selbst noch geäussert hatte. Der baulichen Anschauung musste sich das Gefühl machtvoller Würde einprägen. Der Holzsäulenbau der dorischen Architektur nahm unmittelbar jene Formen (die sogenannt protodorischen)

[1] Vrgl. oben S. 33, f., S. 37. Die nähere Ausführung dieser Beziehungen in meiner Geschichte der Baukunst. — [2] Diodor, I, 98. (Das Zeugniss ist verhältnissmässig jung, doch jedenfalls nicht unbedingt verwerflich. Die getheilte Arbeit an der Apollostatue ist hier das minder Erhebliche.) — [3] So bei dem Heraklesbilde zu Erythrä in Ionien (Pausan. VII, 5, 3), dessen ägyptische Bildung der äginetischen und altattischen, aber doch wie die eines Werkes von verwandter Kunststufe, entgegengesetzt wird. (A. Schöll, Archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I, S. 34, nimmt zwar, mit wörtlichster Ausdeutung des Textes, an, es sei hier überhaupt von keinem Bilde des Herakles in menschlicher Gestalt, sondern nur von dem Holzfloss, auf welchem der Gott an das Land gekommen, die Rede. Dann hätte Pausanias aber nicht den Gegensatz gegen äginetische oder altattische Werke, sondern nur den gegen figürliche Bildwerke überhaupt nöthig gehabt.)

auf, welche das nüchtern Constructionelle zum lebendigen Ausdruck architektonischer Kräfte umzubilden geeignet waren. Die selbständig sich entfaltende Bauweise der ionischen Stämme wurde hiedurch in ähnlichem Sinne, wenn auch mittelbar, nicht minder gefördert. Die bildende Kunst musste für das Bewusstsein des organischen Gefüges, für die Zurückführung desselben auf feste Maasse, für eine zu aller Lebensäusserung befähigende Elasticität der Structur vielfachen Gewinn ziehen. Dem dumpfen Naturalismus einer primitiven Culturstufe, dem üppig phantastischen Wesen, welches die Bildnerei des Orients hereingeführt hatte, trat hiemit nothwendig die günstigste Gegenwirkung entgegen.

Wenn für den ägyptischen Einfluss auf die Architektur im Obigen besondre monumentale Zeugnisse namhaft gemacht wurden, so scheint für die bildende Kunst nicht ebenso Entscheidendes vorzuliegen. Gleichwohl fehlt es auch in diesem Betracht nicht an bestimmten Anknüpfungspunkten. So darf zunächst jener orientalisirenden altdorischen Vasenmalerei eine andre Gattung dieser Technik, die nächst jüngere, welche nach Inhalt der Darstellungen und Schrift als die altattische bezeichnet wird, gegenübergestellt werden. Die Gefässe selbst haben schlankere Formen, mit straffem Profil; die Malereien sind schwarz (bei weiblichen Gestalten weiss) auf rothem Grunde. Die ältesten Beispiele haben noch das deutliche Gepräge eines gemischten Styles. Ornament und einzelne phantastische Thierfiguren erinnern auch bei ihnen noch an orientalische Einwirkung; ebenso eine gewisse Derbheit in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, die ihnen, in Hüften und Waden, etwas eigen Gedunsenes giebt. Aber mehr und mehr macht sich eine straffe Bildung geltend, in einer Art, welche die bestimmte Einwirkung eines andern, ausgeprägten Stylgesetzes erkennen lässt und von einem etwa selbständig hervorbrechenden Naturalismus durchaus fern ist. Es ist der allgemeine Typus ägyptischer Form, der sich hierin, ob auch nur in handwerklich flüchtiger Umbildung, ausspricht; während zugleich mancherlei Nebensächliches, z. B. die leicht graziöse Bildung der Pferde, aufs Deutlichste an ägyptische Vorbilder erinnert. — Andre Einzelbeispiele derselben Umbildung werden weiter unten angeführt werden.

Innere Entwickelungen.

Inzwischen hatten sich, diesen Versuchen, Einwirkungen und Fördernissen zur Seite, auch die volksthümlichen Zustände der hellenischen Lande zur festen und bestimmten Form ausgeprägt, hatte das geistige Leben des Volkes sich in selbständiger Eigenthümlichkeit entfaltet. Jene schön begrenzte Weltanschauung, welche die Götter als Urbilder menschlichen Seins fasste und den Menschen, im Vollgefühle seiner Kraft, diesen Göttern nahe rückte, welche den dichterisch abgeklärten Mythus zum Sinnbilde des Lebens nahm und das Persönliche, durch Darlegung der höchsten Gesetze seiner Erscheinung, zum Symbol des Gemeingültigen zu gestalten strebte, war ein Gemeingut des Volkes geworden. Zunächst hatte sie sich in der epischen Poesie, die ihr Geschäft noch ohne dringen-

dere Ansprüche auf festgeregelte staatliche und bürgerliche Verhältnisse vollziehen durfte, bekundet. Mit dem Eintritte der letztern — der Zeit um den Ausgang des siebenten Jahrhunderts v. Chr. — hatte das Epos seinen Kreislauf beendet; das Bedürfniss einer bestimmteren Vergegenwärtigung der Erzeugnisse der Phantasie, durch die Künste des Raumes, trat jetzt an seine Stelle. Andre Umstände, — die gedankenhafte Sammlung dieses Zeitalters der „sieben Weisen", die Anschauung edelster körperlicher Durchbildung in den gymnastischen und athletischen Spielen, der Reichthum glänzender Handelsstädte, die Macht, die sich in den Händen von Alleinherrschern an der Spitze einzelner Staaten vereinigte, brachten der selbständig künstlerischen Entwickelung, welche nunmehr mit raschen Schritten erfolgte, mannigfach neue und wesentliche Fördernisse.

Was vor dieser Epoche liegt, ist eine Zeit der Vorbereitung, sowohl in Betreff des eigenthümlichen inneren Gehaltes, als der künstlerischen Mittel, durch welche derselbe sich darstellen sollte. Namentlich das siebente Jahrhundert darf als die Epoche der Gährung betrachtet werden, innerhalb welcher die verschiedenartigen Elemente herangezogen und verarbeitet, die Versuche zur Gewinnung eigenthümlicher Formen angestellt wurden. Mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts erscheint die Richtung der hellenischen Kunst und das Bewusstsein über dieselbe begründet. In der That beginnen erst mit dieser Zeit die Nachrichten grosser baulicher Unternehmungen, welche die Bewunderung der Zeitgenossen erweckten, die Namen der Künstler, die in bestimmt persönlichem Charakter aus dem bis dahin handwerklichen Getriebe hervorragen.

Die hellenische Kunst in selbständiger Ausbildung.

Gesammtcharakter.

Ein starker Grundzug, ein inniges Wechselverhältniss geht fortan durch die gesammte hellenische Kunst. Der Tempel, das Haus des menschengleich gebildeten Gottes, ist ihr Ausgangspunkt. Er ist für das Werk bildender Kunst da, das letztere für ihn. Seine Vorhalle nimmt das geweihete Schmuckstück auf; er selbst wird zum unmittelbaren Träger der Weihebilder. Das Gerüst von Säulen und Architrav giebt seinem Aeusseren diese Eigenschaft des Bilderträgers. Ueber dem Architrav, durch besondre Entwickelung des constructionellen Systems oder in freier Behandlung, gestaltet sich ein eigenthümliches Bauglied, der Fries, als der für die Aufnahme der Bilder zunächst bestimmte Raum; darüber (wie allerdings schon bei den Etruskern, aber in ungleich mehr abgewogenem gegenseitigem Verhältniss) das Feld des Giebels. Keine der Bauweisen des Alterthums hat eine so klare Scheidung zwischen Architektur und Bilderschmuck und zugleich eine so innige Bedingung des Einen durch das Andre. Dieser Wechselbezug musste in entscheidender Weise dazu beitragen, die Architektur an der Flüssigkeit des eigentlich organischen Lebens, die bildende Kunst an der festen Beschlossenheit jener Theil nehmen zu lassen. Das höher entfaltete künstlerische Streben bekundet

sich zugleich äusserlich in einer mehr und mehr monumentalen Weise der Behandlung. Der alte Holzbau hatte sich in einen Steinbau von energischer Structur umgewandelt, der nur noch die Reminiscenzen an jenen beibehielt. Man nahm das geeignetste Steinmaterial, welches der Boden darbot; man wandte sich, als man die Vorzüge des Marmors kennen gelernt, am liebsten diesem Materiale zu, zunächst für die feineren Theile, besonders für das Bildwerk, dann, soweit es überhaupt thunlich war, für das ganze Gebäude. Minder edles Gestein empfing einen marmorähnlichen Stucküberzug. Die alten hölzernen Tempelbilder mit ihrem Gewandputz wurden nicht minder durch Arbeiten möglichst gediegenen Stoffes, festen und edeln Holzes, Elfenbeins, Goldes, ersetzt. Die Arbeit in gebranntem Thon fand im Erzguss, namentlich für die im Freien aufzustellenden Bildwerke, einen willkommenen Ersatz. Für selbständiges Bildwerk wurde der Marmor erst sehr allmählig angewandt. —

Die architektonische Composition gestaltete sich, ihren Grundzügen nach, in folgender Art.

Die Cella des Tempels als eigentliches Gemach für das Götterbild; zuweilen, für geheimnissvolle Cultzwecke oder sonstige Bestimmung, ein besondres Hintergemach. Bei grossen Festtempeln eine ausgedehntere Cella, mit zum Theil offener und von Säulen getragener Decke (Hypäthron, — Hypäthral-Tempel). Eine gastlich geöffnete Vorhalle (Pronaos), zu den Seiten durch die Tempelwände geschlossen, das Gebälk der Vorderseite von Säulen gestützt. In einzelnen Fällen eine ähnlich gestaltete Hinterhalle. (Vorhallen mit freivortretender Säulenreihe, ohne Seitenwände, scheinen einer jüngeren Entwickelungsstufe angehörig.) Dann das Ganze, in reicher architektonischer Gliederung, auf allen Seiten von Säulenhallen umgeben (Peripteral-Tempel). Das System nach den ursprünglichen und dadurch geheiligten constructionellen Bedingnissen des Holzbaues geordnet, aber in einer Weise behandelt, welche durchaus auf den Gesetzen des ästhetischen Gefühles beruht. Daher ein vollkommen rhythmisches Verhältniss zwischen Theilen, Oeffnungen und Massen: — ein ansehnlicher Stufenbau als Grundlage des Ganzen; kräftige Säulen und mässige Zwischenweiten zwischen ihnen, entsprechend der durch den Bilderschmuck bedingten grösseren Fülle des Gebälkes; ein Giebel, dessen mässige Höhe mit den Gebälkverhältnissen wiederum in Einklang steht.

Der dorische Bau vorzüglich energisch durchgebildet, den künstlerischen Zweck des Einzelnen überall bestimmt und in einfacher Form aussprechend. Die Säule (nach dem Vorgange der ägyptisch-protodorischen Form) in vollkommener Lebendigkeit organisirt, straff, kühn, fest in sich; ohne Basis; der Echinus des Kapitäles, der unter der Deckplatte (dem Abakus) emporquillt, als vorzüglichst entscheidendes Kennzeichen für die besondre Weise stylistischer Behandlung. Das Gebälk nach der Reminiscenz des einfachen Holzbaues gestaltet: die Triglyphen des Frieses, über dem einfachen Architrav, an Stelle der einst vortretenden Köpfe starker Querbalken, und zwischen ihnen die Bilderfelder der Metopen; die Mutulen unter der krönenden, stark abschliessenden Hängeplatte, als Erinnerung des überragenden schrägen Dachwerkes. Diese Theile des Gebälkes, welche auf die alte Holzconstruction zurückdeuten, zugleich —

wie es ohne Zweifel schon bei der letzteren, aus einfach materiellen Gründen, der Fall war — durch volltönigen farbigen Anstrich hervorgehoben; hiemit in Uebereinstimmung eine an Einzeltheilen des Gebälkes und an Gesimsen fortgeführte farbige Dekoration.

Der ionische Bau weicher in der Form, leichter in den Verhältnissen, freier in der Durchbildung, mit entschiedener Aneignung altasiatischer Elemente, zugleich aber mit künstlerisch gereinigter Ausprägung der letzteren. So namentlich bei der Säule, die mit einer elastisch geformten Basis und dem kunstvoll gegliederten, reich belebten Volutenkapitäl versehen ist. Der Architrav mehrtheilig, wie im Orient; die vortretenden Querhölzer der Decke (ähnlich wie auch dort mehrfach) zur leichten spielenden Dekorativform der sogenannten Zahnschnitte umgebildet. Die letzteren ursprünglich, wie es scheint (die lycisch-ionischen Architekturen geben den nächsten Beleg, indem es im Uebrigen an hinreichenden Beispielen altionischer Behandlungsweise fehlt,) unmittelbar über dem Architrav; bei Einführung des Frieses theils beseitigt und durch ornamentale Gesimsglieder ersetzt, theils (bei der jüngeren Wiederaufnahme des alten Motivs) oberhalb des Frieses eingefügt. Die Gliederungen weich, mit reicherem, zumeist sculptirtem Ornamente versehen. —

Die bildende Kunst war zunächst der Darstellung jener menschlichen Götter und den Sagen, welche von dem Leben der Götter und von dem der Heroen der Vorzeit Kunde gaben, zugewandt. Es sind die Vermächtnisse aus den Jugendtagen der hellenischen Stämme, was ihren Inhalt, es ist die Entfaltung eines freien, von dem Wandel der Gegenwart unbedingten Lebens, was ihre Aufgabe bildete. Die Sagen waren mannigfaltig, wie die Stämme des hellenischen Volkes; sie gaben Veranlassung zu verschiedenartig charakteristischer Darstellung; sie wurden nicht selten mit besonderem Bezuge auf örtliche und zeitliche Verhältnisse behandelt; aber das Wesentliche der Darstellung blieb jene Erfüllung höchster Lebensbedingnisse, von dem zufällig Besonderen in Zeit und Ort absehend. Dann wurde auch das Gegenwärtige, Gestalten und Vorkommnisse des Tages, in den Kreis der Darstellungen gezogen, doch wiederum aller Andeutung des Wandelbaren und Vorübergehenden entkleidet, als ein Ebenbürtiges zur Seite der Freiheit heroischer Existenz. Vornehmlich den Siegern in den heiligen Kampfspielen wurden an geweihter Stätte Gedächtnissbilder gesetzt, aber nicht zur Erinnerung an die Besonderheiten ihrer persönlichen Gestalt, vielmehr als Denkmal jener glücklichsten Entfaltung der Lebenskraft, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, welche das Leben der Gegenwart zum Wetteifer mit den Tagen des Heroenthums befähigte.

Die bildende Kunst der Hellenen wendet sich, ihrer Aufgabe wie ihrer Aeusserung nach, von der urkundlich historischen Darstellungsweise der ägyptischen und der altasiatischen Kunst, welche das Besondre und Zufällige der gegenwärtigen Existenz zu bewahren bemüht ist, mit Entschiedenheit ab. Für sie hat, ob auch unter den Formen ihrer heiligen Tradition, nur das Allgemeingültige einen Werth. Ihr Zweck ist, das Gesetz des individuellen Lebens in seiner höchsten Wahrheit und Vollendung zur Darstellung zu bringen. Sie ist dabei, nach den Einzelbe-

dingnissen der alten Mythen, den kühneren Forderungen der Phantasie keineswegs abgeneigt; sie erschrickt nicht vor der Bildnng monstroser, ans dem Verschiedenartigen zusammengesetzter Gestalten, welche auf den uralten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet; aber sie verhält sich auch diesen Gebilden gegenüber mit einem so starken Lebensgefühle, mit einer so schöpferischen Kraft, dass ihr die Täuschung, welche das Ungeheuerliche zu einem wirklich vorhandenen macht, in vollem Maasse gelingt. —

Die beiden Hauptrichtungen hellenischer Cultur, die des dorischen und des ionischen Elementes, geben dem Gange der künstlerischen Entwickelung naturgemäss ein verschiedenartiges Gepräge. Dies gilt insbesondere von der Architektur, lässt sich im Einzelnen aber, zumal in früherer Zeit, auch an den Werken bildender Kunst wahrnehmen. Es unterscheiden sich die Gegenden eines strengen Dorismus von denen eines strengen Ionismus: es findet aber auch eine Verbindung beider Culturelemente statt, in welcher das eine in dem andern sich abklärt und ans solchem Verhältniss eine höhere, die vorzüglichst geläuterte Knnstbildung sich anbahnt. Die Lande des Westens — namentlich Sicilien und Unteritalien mit ihren zumeist dorisch-hellenischen Colonieen, die in der grösseren Entfernung vom griechischen Mutterlande fester an dem ursprünglich Mitgebrachten beharrten, — erscheinen vorwiegend dorisch, die ionische Küste Kleinasiens vorwiegend ionisch. Im eigentlichen Hellas ist es der Peloponnes, wo der Dorismus vorherrscht. Attika ist ionisch; aber dasselbe nimmt zugleich das dorische Element für seine künstlerische Entwickelung in einer Weise in sich auf, dass hier zunächst jene schönere Verbindung beider folgenreich zu Tage tritt. Nach solchem Vorgange verliert die Form des ursprünglich Stammunterschiedenen im Lauf der Zeit mehr und mehr ihre Bedeutung als solche und wird, für die Kunst, zum unabhängigen ästhetischen Symbol.[1]

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: Stuart and Revett, antiquities of Athens (deutsch, „Alterthümer von Athen"), nebst Supplement. Penrose, an investigation of the principles of Athenian architecture. Beulé, l'Acropole d'Athènes. Ross, Schaubert etc., die Akropolis von Athen. Inwood, the Erechtheion of Athens (deutsch durch v. Quast). Unedited antiquities of Attica (deutsch). A. Blouet, expédition scient. de Morée. v. Stakelberg, der Apollotempel zu Bassä. Jonian antiquities (deutsch). Texier, descr. de l'Asie Mineure. Serradifalco, antichità della Sicilia. D. de Luynes, Métaponte. De la Gardette, les ruines de Paestum. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Zahlreiche Kupferwerke über die Sammlungen antiker Kunst, besonders die italienischen. K. O. Müller und K. Oesterley, Denkmäler der alten Kunst (bildende Kunst). K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (dritte Aufl. von Fr. G. Welcker); F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen; u. A. m. H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler.

Erste Periode.

Allgemeines.

Die Entwickelungsperiode der hellenischen Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, begreift die Zeit des sechsten Jahrhunderts und die der ersten Decennien des folgenden. Sie schliesst mit jener Epoche des hochgesteigerten Nationalbewusstseins, welches durch die siegreiche Abwehr der Perser (in Sicilien mit der Abwehr der Karthager), in der Frühzeit des fünften Jahrhunderts, hervorgerufen war und, wie allen Lebensverhältnissen, so auch dem künstlerischen Streben den mächtigsten Umschwung bereitete. Das mit dem Eindruck jener Siege aufgewachsene jüngere Geschlecht leitete diesen Umschwung ein. Die ältere künstlerische Richtung dauert, je nach den besonderen Standpunkten der Schulen und Meister, bis in das zweite Viertel, auch etwa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts.

Ihrem allgemeinen Charakter nach ist diese Periode als die des gebundenen Styles zu bezeichnen. Das architektonische Gesetz erscheint, wie auf allen einleitenden Entwickelungsstufen der Kunst, noch als maassgebend, die bildende Kunst als abhängig von dessen Bedingnissen. Nach dem Verhältniss der architektonischen Massen und Linien wird auch die individuelle Gestalt, was das Allgemeine ihrer Erscheinung betrifft, noch in mehr oder weniger schematischer Weise gebildet, tritt dies schematische Gesetz besonders da hervor, wo ein selbständiger Organismus (ohne Vorbild eines von der Natur gegebenen) geschaffen werden musste, — vor Allem in der Gewandung. Dabei äussert sich jedoch das Streben nach möglichst durchdringender Lebensbefähigung in sorglichster Auffassung und Wiedergabe der Einzelheiten des körperlichen Organismus. Starre Grösse des Styles bei innerlichem Lebensringen, in verschiedenen Stufen der Ausbildung, im Einzelnen zu einer eigenthümlich strengen Grazie verklärt, ist das künstlerische Ergebniss dieser Entwickelungszeit.

Architektur.

Was an architektonischen Resten aus der ersten Periode der selbständig hellenischen Kunst erhalten ist, bekundet ein schon vollständig ausgeprägtes System. (Wenigstens in Betreff des dorischen Baues, während es uns, wie angedeutet, für die Frühzeit des ionischen an zureichender Kenntniss fehlt.) Der architektonische Organismus ist in allen Theilen entwickelt, und nur einige wenige Beispiele von abnormer Einzelbildung deuten noch auf das vorübergegangene Zeitalter der Versuche zurück. Alles aber, mehr oder weniger, trägt noch den Charakter der Anstrengung, einer zum Theil gewaltsamen Kraftentwickelung. Die Verhältnisse sind noch derb, die verbindenden, trennenden, krönenden Zwischenglieder noch schwer. Es spricht sich in diesen Monumenten noch der Kampf zur Bewältigung des lastenden Stoffes aus; aber das machtvolle Leben, welches dabei zur Erscheinung kommt, ist gleichzeitig von ergreifendster Wirkung.

Die alterthümlichsten Reste dorischer Architektur finden sich auf Sicilien.

Zu Syrakus ein Paar Säulen von dem Tempel der Artemis auf der Insel Ortygia, die bei sehr stämmigem Verhältniss und enger Zwischenweite mit mächtig ausladendem Kapitäl versehen sind und einen schweren Architrav tragen. Besonders zu bemerken ist, dass die Schäfte der Säulen, der altägyptischen Einrichtung noch analog, je 16 Kanäle haben. — Aehnlich, doch etwas minder stämmig, ein Paar Säulen von dem dortigen Tempel des olympischen Zeus.

Zu Selinunt die Trümmer von drei Peripteral-Tempeln dieser Periode. Der alterthümlichste ist der mittlere Tempel des westlichen Hügels, mit ebenfalls stämmigen, aber sehr kräftigen Säulen und einem Gebälke, dessen Höhe fast der Hälfte der Säulenhöhe entspricht. Die Säulenschäfte der Vorderseite ebenfalls noch mit sechzehn Kanälen. Im Gebälk mancherlei Abnormitäten, die Metopen noch eng, die Mutulen schwer vorragend und über den Metopen nur halb so breit als über den Triglyphen. Höchst alterthümliche Metopenreliefs. — Der nördliche Tempel des westlichen Hügels in ähnlichem Style. — Der mittlere Tempel des östlichen Hügels in der Last des Ganzen und in dem Kraftaufwande zum Widerstande gegen diese Last, z. B. in der starken Verjüngung der Säulen nnd dem weit vorquellenden Echinus des Kapitäls, noch auffälliger, doch nicht mehr in völliger Naivetät des architektonischen Gefühles. Dabei zugleich Einzeltheile, wie die Mutulen, in einer absichtlich leichteren Behandlung der noch alterthümlichen Form; zugleich besonders reichlich schmückende Zuthaten. Das Ganze charakteristisch für den Schluss der alterthümlichen Periode, somit der früheren Zeit des fünften Jahrhunderts zuzuschreiben. Metopenreliefs eben dieser Epoche.

Zu Agrigent die Reste des sogenannten Heraklestempels, eines Gebäudes, in welchem sich ganz ähnliche Stylverhältnisse, wie bei dem ebengenannten zeigen. Somit gleichfalls dem fünften Jahrhundert angehörig.

Andres Sicilianische fällt, wie auch die Monumente von Grossgriechenland; in eine spätere Zeit.

In Hellas gilt der zu Korinth befindliche Rest eines dorischen Peripteral-Tempels als Denkmal einer vorzüglichst frühen Zeit. In der That sind die Säulenverhältnisse derber als bei irgend einem andern Gebäude der Art; auch ladet der Echinus des Kapitäles weit, in vorquellender Linie aus; doch haben die Ringe unter dem Echinus schon, der charakteristisch alterthümlichen Gefühlsweise widersprechend, eine eigen leichte Profilirung. Vom Gebälk ist ausser dem Architrav nichts vorhanden.

Vorzüglich bedeutend sind die Reste eines Athene-Tempels, ebenfalls eines dorischen Peripteros, auf der Insel Aegina. Hier zeigt sich, in den Verhältnissen und in der Formenbildung, bereits eine wesentlich geläuterte Durchbildung des Dorismus. Der Gesammteindruck ist der eines schon ungleich mehr gemässigten Kraftaufwandes. Wesentlich Alterthümliches spricht nur noch aus der grösseren Schwere der Zwischenglieder.

Die Giebelstatuen sind zum grossen Theil erhalten. Mit dem architektonischen Charakter des Tempels übereinstimmend, weisen sie, nach Styl und Inhalt, auf eine Zeit der Ausführung nach den Perserkriegen, etwa im dritten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts.

Zu Athen wurde in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, unter Pisistratus, der Bau des Tempels des olympischen Zeus, einer der grössten des Alterthums, begonnen. Baumeister desselben waren Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos. Der Bau war bei der Vertreibung der Pisistratiden (510) noch unvollendet und wurde



Ansicht des Tempels von Korinth.

in späteren Jahrhunderten erneut. Der Stufenbau der ursprünglichen Anlage ist erhalten. In ihm ist das feine optische Gesetz einer leisen Höhenschwellung der grossen Horizontallinien, welches die athenische Kunst des fünften Jahrhunderts auszeichnet, bereits beobachtet, so dass auf eine vorzüglich hohe Ausbildung der Baukunst Athens auch schon im sechsten Jahrhundert geschlossen werden darf. — Von einem zweiten, gleichfalls unvollendet gebliebenen Bau der Pisistratiden, dem des älteren Parthenon, sind andre Reste vorhanden. Sie sind (seit dem J. 479 v. Chr.) in die nördliche Mauer der Akropolis von Athen verbaut. Die Gebälke, die hier in Betreff der Einzelbildung in Betracht kommen, entsprechen wesentlich denen des Tempels von Aegina. — Ein kleiner Tempel zu Rhamnus in Attika gilt, aus gutem Grunde, als die Restauration eines älteren Heiligthums, welche bald nach dem Perserkriege erfolgt war.

Der Apollo-Tempel zu Delphi wurde seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts glanzvoll erneut. Meister des Baues war Spintharos aus

Korinth. Die Ausführung scheint jedoch sehr langsam erfolgt zu sein. Die bis jetzt bekannt gewordenen Reste verstatten kein genügendes Urtheil.

Von dem gefeiertsten Tempel Klein-Asiens haben wir nur nachrichtliche Kunde. Es ist der Arthemis-Tempel von Ephesos, der grösste des gesammten hellenischen Alterthums. Sein Bau begann ebenfalls um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. Baumeister waren Chersiphron (oder Ktesiphon) und sein Sohn Metagenes. Das Tempelhaus war von zwiefacher Säulenstellung umgeben; die Architektur war ionisch; die Säulen, 60 Fuss hoch, bestanden zum Theil aus einem Stück. — Von dem Tempel der Hera auf der Insel Samos, vermuthlich von einem Bau, welcher in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts unter Polykrates ausgeführt wurde, haben sich geringe Reste erhalten. Es sind besonders ionische Säulenbasen von hoher, sehr straffer Hauptform und feiner spielender Detaillirung. Sie machen (nächst jenen lycischen Felsfaçaden, S. 94) das einzige erhaltene Stück altionischen Baustyles aus, bezeichnen jedoch die Richtung desselben in sehr charakteristischer Weise.

Sehr alterthümlich erscheinen ferner die Reste eines dorischen Tempels zu Assos (südlich von Troja). Die Formen haben noch etwas Unentwickeltes, und auffälliger Weise ist der Architrav, der als wesentlicher Theil des architektonischen Gerüstes in der hellenischen Architektur sonst von aller Sculptur frei bleibt, hier mit solcher bedeckt.[1]

Sculptur.

Die historischen Notizen über die bildende Kunst im Beginn dieser Periode deuten wiederum noch auf einen Zusammenhang mit orientalischer Kultur. Sie gehören den östlichen Gegenden, namentlich den Inseln der kleinasiatischen Küste an und bezeichnen einen lebhaften Betrieb in der Fertigung von Erzarbeiten. Zum grossen Theil handelt es sich dabei um prächtige Tempelgeräthschaften oder Weihegaben in der Form grosser Gefässe, die aus werthvollem Metall gearbeitet waren. Als namhafte Meister werden Rhoekos und Theodoros von Samos genannt, denen man die Erfindung des Erzgusses zuschrieb, und Glaukos von Chios, der das Löthen des Eisens erfunden haben soll.

In der ersten Hälfte oder um die Mitte des sechsten Jahrhunderts erscheinen zwei gemeinsam arbeitende Meister, Dipoenos und Skyllis aus Kreta, deren Arbeiten und sonstige Wirksamkeit mit grösserer Entschiedenheit ein künstlerisch persönliches Hervortreten erkennen lassen. Sie waren im Peloponnes, namentlich zu Argos und Sikyon, thätig und bildeten eine bedeutende Kunstschule. Unter den Zöglingen der letzteren werden besonders Künstler aus Sparta aufgeführt. Die Gegenstände der Darstellung waren, ausser einzelnen Götterbildern, umfassende Statuen-

[1] Sofern nämlich die Angabe, dass die betreffenden Reliefs dem Architrav angehörten, völlig begründet ist.

gruppen, der Heroenmythe angehörig, die als Weihegaben für heilige Orte, z. B. für Olympia, gefertigt wurden. Das vorherrschende Material dieser Arbeiten war jene Verbindung von Cedernholz oder Ebenholz mit den schmückenden Stoffen des Elfenbeins und Goldes. In einer ähnlichen Zusammensetzung der Stoffe scheint ein wundersam reiches Werk gebildet gewesen zu sein, welches ein von der asiatischen Küste herübergewanderter Künstler, Bathykles von Magnesia, mit seinen Landesgenossen zu Amyklä in Lakedämon fertigte. Es war ein Thronbau, der jenen rohen Erzkoloss des amykläischen Apollon (S. 98) umgab und mit einer überaus grossen Fülle von bildnerischen Darstellungen mythologischen Inhalts versehen war.

Am Ende des sechsten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden waren Sikyon und Argos durch selbständige Kunstschulen ausgezeichnet. Der vorzüglichste Meister der ersteren war Kanachos, der, wie es scheint, sich besonders in Göttergestalten bethätigte. Eine Aphrodite von ihm bestand aus Gold und Elfenbein. Für Milet und für Theben fertigte er zwei einander völlig ähnliche Apollostatuen, jene von Erz, diese von Holz. Seine Richtung wird als die einer alterthümlichen Strenge bezeichnet. Die erhaltene Nachbildung seiner milesischen Apollostatue (vergl. unten) giebt davon eine Andeutung. — Der Hauptmeister der Schule von Argos war Ageladas, ein Künstler, welcher vorzugsweise Erzarbeiten lieferte und, ausser Göttergestalten, namentlich auch Athletenbilder, Weihebilder olympischer Sieger, für welche in der Regel das Erz angewandt ward, fertigte. Der vorzüglichste Ruhm dieses Künstlers ist, die drei grössten Meister der folgenden Epoche, Myron, Phidias, und Polyklet, gebildet zu haben. — Ein Zeitgenoss Beider (falls nicht älter) scheint Gitiadas von Sparta gewesen zu sein, welcher den dortigen erzbekleideten Tempel der Athene Chalkiökos mit bildnerischen Darstellungen schmückte.

Eine dritte Schule von eigenthümlicher Bedeutung gehört der Insel Aegina an. Von hier war schon ein namhafter Künstler des sechsten Jahrhunderts, Smilis (der häufig den Namen des mythischen Zeitalters zugesellt wird), ausgegangen. Man nennt von ihm u. A. Arbeiten in Gold und Elfenbein. Die Blüthe der Schule von Aegina fällt wiederum in den Schluss des sechsten Jahrhunderts und in die frühere Zeit des folgenden. In ihr besonders wurde der Erzguss gepflegt und für die Bilder olympischer Sieger verwandt. Neben andern Künstlern, Glaukias, Simon u. s. w., wird Kallon als einer der Hauptmeister dieser Schule genannt und seine Richtung, ähnlich der des Kanachos, abermals als Typus alterthümlicher Härte aufgeführt. Zur höchsten Entwickelung scheint die Schule in Onatas, im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, gediehen zu sein. Die als Arbeiten seiner Hand namhaft gemachten Werke verrathen eine gewisse Vielseitigkeit. Zu ihnen gehören grössere Statuengruppen, deren eine, ein zu Olympia befindliches Weihgeschenk, eine Gruppe griechischer Helden vor Troja darstellte.

Endlich blühte gleichzeitig auch zu Athen eine besondre Kunstschule. Unter den Künstlern derselben wird zunächst Endöos, als Meister von Götterbildern in Holz, Elfenbein, Marmor, genannt. Sodann Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes. Auch die Richtung

dieser letzteren wird als eine alterthümliche bezeichnet; ihre Werke werden als herb, sehnig, scharfumrissen geschildert.

Es sind insbesondere die äginetische und die attische Schule, die, den Aeusserungen alter Schriftsteller zufolge, für die in Rede stehende Periode der hellenischen Kunst einen entschieden charakteristischen Typus gewonnen zu haben scheinen. Die alterthümliche Herbigkeit beider ist in den eben gegebenen Andeutungen ausgesprochen; gelegentlich auch werden sie, das noch Unfreie der Entwickelung näher bezeichnend, mit den Richtungen der etruskischen und der ägyptischen Kunst[1] zusammengestellt. Die Unterschiede beider dürften — ähnlich, wie äginetische und attische Architekturen der Zeit einander gegenüberstehen, — auf die beiden grossen Stammunterschiede des Hellenismus zurückzuführen sein, der Art jedoch, dass auch hier nicht mehr die unbedingte Einseitigkeit derselben sich geltend macht. In der äginetischen Bildnerei wäre somit ein charakteristisch dorisches Element zu erkennen, in der attischen ein charakteristisch ionisches. Den erhaltenen Resten zufolge würde jenes in einer gewissen Starrheit der Erscheinung bei sorglichstem Studium des Details, dies in einer mehr harmonischen, einer mehr auf den Gesammteindruck berechneten Flüssigkeit der Linien, — jenes in schärferer Gründlichkeit, dies in tieferer Grazie (die sich, wie mit voller Grösse, so selbst auch mit noch conventioneller Strenge des Styles sehr wohl vereinigt) bestanden haben.

Unter den erhaltenen Bildwerken dieser Periode sind zunächst einige sicilische zu nennen. Vorzüglichst alterthümliches Gepräge haben die Metopenreliefs jenes dem sechsten Jahrhundert angehörigen Tempels von Selinnnt, welcher der mittlere des westlichen Hügels ist und dessen Architektur ebenfalls ein vorzüglich altes Gepräge trägt. Es sind drei Reliefs erhalten: Herakles mit den Kerkopen, Perseus Erlegung der Medusa und ein fragmentirtes Viergespann. Die Verhältnisse der Gestalten sind überaus breit und schwer; ihre Haltung der Art, dass Haupt und Brust von vorn, dio Füsse von der Seite genommen sind. Die Musknlatur ist sehr derb, die Gewandung einfach schematisch. In der ganzen Behandlung sind altasiatische Reminiscenzen unverkennbar, in sehr ähnlicher Weise, wie sich diese in der altetruskischen Kunst wahrnehmen lassen. Es liegt mithin auch hier noch ein Zeugniss jener Entwickelungsepoche vor, welche sich aus orientalischen Styltraditionen herausarbeitet; das westliche Lokal, in der näheren Berührung mit etruskischem Wesen, mag dabei nicht ohne Einfluss gewesen sein. — Der Frühzeit des fünften Jahrhunderts gehören die Fragmente von zwei Metopenreliefs des mittleren Tempels des östlichen Hügels von Selinunt an. Der Inhalt derselben, siegreiche Kämpfe weiblicher Gestalten mit Kriegern, bezieht sich vermuthlich auf den Gigantenkampf. Die Darstellung ist hier schon eine ungleich bewegtere und leichtere geworden, das Nackte feiner behandelt, die Gewandung zierlicher gelegt. Manches erinnert an die her-

---

[1] Oder der ägyptisirenden, vrgl. oben, S. 99.

nach zu nennenden äginetischen Statuen, Andres zugleich aber noch an die übertriebenen Formen der eben besprochenen Reliefs.

Einen bemerkenswerthen Gegensatz gegen die ältesten selinuntischen Sculpturen bilden mehrere hochalterthümliche Apollo-Statuen, die, in mehr oder weniger bestimmter Weise, das Ergebniss einer Einwirkung ägyptischer Kunst verrathen. Sie sind völlig nackt dargestellt, gerade aufrecht stehend, die Arme gerade niederhängend, den einen Fuss ein wenig vorgerückt, doch so, dass der Körper auf beiden ruht. Eine dieser Statuen, theilweise beschädigt, wurde auf der Insel Thera gefunden[1] und befindet sich in dem athenischen Museum des Theseustempels; sie hat, besonders in der Brust, auch in der Gesichtsbildung, noch etwas Schweres und Gedrungenes, was hier wiederum noch als eine Nachwirkung der älteren orientalisirenden Kunstrichtung gelten darf. Eine zweite Statue (in der Glyptothek zu München) stammt aus Tenea bei Korinth;[2] sie ist besser erhalten, das Haar perrückenartig, in der Weise eines ägyptischen Kopfschmuckes niederfallend. Bei grosser Gebundenheit der Gesammterscheinung, bei einer noch maskenhaften Gesichtsbildung, ist in dieser merkwürdigen Statue, welche den ägyptisirenden Typus entschieden zur Schau trägt, ein überaus glückliches, ebenso leichtes wie kräftiges Verhältniss in der Körperbildung erreicht, das Einzelne mit feinem Gefühle für den Organismus behandelt. — Eine auf Naxos befindliche, roh zugehauenè Kolossalstatue, von etwa 34 Fuss Höhe, erscheint auf einen ähnlichen Typus berechnet; doch sollten die Arme vom Ellbogen ab frei vorgestreckt werden. Die Statue ist, wohl wegen schlechter Stellen des Materials, im Steinbruche liegen geblieben. Die auf Delos befindlichen Trümmer eines ausgeführten Kolosses hatten dieselbe Haltung. — Die letztere entspricht dem Typus, welchen Kanachos seiner milesischen Apollostatue gegeben hatte. Diese trug besondre Attribute auf den Händen. Man hat Nachbildungen davon auf Münzen und in einigen erhaltenen Bronzen, namentlich einer Statue des britischen Museums zu London erkannt, die allerdings einen unmittelbaren Rückschluss auf das Original nicht verstatten, doch eine eigne Weiterbildung derjenigen Auffassung, welche in den eben genannten Apollostatuen vorlag, zu bezeichnen scheinen.



Apollostatue von Tenea.

Der Athene-Tempel von Aegina war in beiden Giebelfeldern mit Statuengruppen geschmückt, welche, zum grossen Theile wohl erhalten, gegenwärtig in der Pinakothek von München befindlich sind. Sie geben von der Höhe der Entwickelung der hellenischen Kunst in den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts und von dem, was als Wesen des

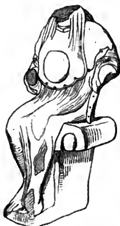
[1] Abbildung bei A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I, Taf. IV, Fig. 8. — [2] Monumenti ined. dall' instituto di corrisp. archeol., IV, pl. XLIV.

äginetischen Styles vorauszusetzen ist, eine umfassende Anschauung. Sie haben Kämpfe von Hellenen gegen Trojaner und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Aeakidengeschlechtes von Aegina dienen, zum Gegenstande der Darstellung; Pallas Athene, in der Mitte jeder Gruppe, als Führerin der Hellenen. Sie sind zugleich als sinnbildliche Weihgeschenke für den Sieg der Hellenen über die Perser, an welchem die Geister der Aeakiden mitgekämpft, zu fassen. Die Darstellung hat dramatisches Leben, mit sinnreicher Befolgung der durch die Giebelform gegebenen Linien; doch ist in der Composition noch kein eigentlich künstlerisches Zusammenwirken, vielmehr das Einzelne als solches noch vorherrsehend. Die zumeist ganz nackten Gestalten sind, bei etwas gedrungenem Verhältniss, mit bewunderungswürdiger Beobachtung des organischen Gefüges gearbeitet, aber noch nicht zur unwillkürlichen Freiheit der Bewegung gediehen; es ist in dieser Beziehung noch etwas herb Gebundenes in ihnen. Die Athenegestalten (die eine ganz erhalten) haben in ihrer Gewandung noch ein völlig conventionelles Gefälte. Ebenso ist das Haar überall in conventionellen Löckchen gegeben. Die Gesichter erscheinen durchaus noch maskenhaft, mit einem starr lächelnden Zuge.

Einige Werke lassen die glückliche Weiterbildung der durch die äginetischen Statuen bezeichneten Richtung, die freiere Entfaltung der körperlichen Gesammterscheinung bei noch alterthümlicher Strenge, erkennen. Dahin gehören eine treffliche Athletenstatue im Museum von Neapel und die ungemein meisterliche Bronzestatuette eines wagenlenkenden Heros im Antiquitätenkabinet der Tübinger Hochschule, in welchem man den Amphiaraos erkennen zu dürfen glaubte.[1] — Mehrere weibliche Statuen zeigen eine Behandlung der Gewänder im Sinne der zu der äginetischen Gruppe gehörigen Athenestatue und in freierer, durch Haltung und Geberde bedingter Verwendung. Es sind zumeist zwar wie sich aus Nebenumständen oder aus der Technik ergiebt, keine Originale, sondern Copien aus jüngerer Zeit, doch mit charakteristischer Bewahrung der so zierlich wie in strenger Regelmässigkeit angeordneten Fältelung des Gewandes, welche in dem festlichen Kleiderputz altgeheiligter Holzbilder ihr Urbild hatte und dem Bedürfniss einer Kunststufe, die noch unter dem Gesetze des architektonisch Conventionellen stand, durchaus entsprach. Als Werke, die auf besonders strenge Originale zurückdeuten, sind die alterthümlichen fragmentirten Athenestatuen in der Sammlung zu Dresden und in der Villa Albani zu Rom anzuführen. Eine aus Herculanum herrührende Athenestatue, im Museum von Neapel, eine Pallas Promachos, ist durch die sehr grossartige Geberde, mit welcher die alterthümliche Feierlichkeit der Gewandlinien in wirksamem Contraste steht, ausgezeichnet; eine alterthümliche Artemis aus Pompeji, ebendaselbst, durch die feine Durchbildung und das Gepräge jungfräulicher Schüchternheit, welches die erwachende Kunst liebenswürdig charakterisirt. (Dies ist ein Originalwerk, merkwürdig auch durch die erhaltenen Reste buntfarbiger Kleidersäume und sonstiger Farbenzierden, mit welchen der Marmor versehen war.)

[1] C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets zu Tübingen.

Unter den Resten **alt-attischer Kunst**[1] ist zunächst eine sitzende Athenestatue (ohne Kopf und Unterarme)[2] und das Fragment einer ähnlichen, beide auf der Akropolis von Athen, zu nennen. Die Anordnung deutet anf den steif ängstlichen Charakter einer noch rohen Tempelbildnerei zurück, wie solcher in den ältesten Holzbildern vorauszusetzen ist; Einzelformen und Einzelbewegungen aber bezeugen schon ein künstlerisches Gefühl von naiver Feinheit. Das Gewand ist (ohne Zweifel auf Grund ionischer Sitte) in feinfaltigen Wellenlinien behandelt, welche von



Athenestatue zu Athen.



Grabpfeiler des Aristion.

dem strengeren Schematismus abführen. — Das Reliefbild einer sitzenden Athene auf einer Platte in der Kirche von Merenda, dem alten Thorikos, soll lebhaft an das ebengenannte Werk erinnern.[3] — Das grosse Relief einer wagenlenkenden weiblichen Gestalt, auf der Akropolis von Athen, ist durch graziös kühne Composition und durch die Anmuth der Linien bei reich und in feiner Strenge fliessender Gewandung ausgezeichnet. — Das Grabrelief des Aristion,[4] eines marathonischen Kämpfers, inschriftlich ein Werk des **Aristokles**, im Museum des Theseustempels, zeigt eine schlicht aufrechtstehende männliche Gestalt, die sich dem engen Raume der Pfeilerfläche vortrefflich fügt und durch eine künstlerische Haltung von fast schüchterner Naivetät, besonders in der oberen Hälfte der Figur, von der Herbheit der äginetischen Statuen wesentlich verschieden ist.

Kleinasien besitzt, unfern von **Milet**, eine Anzahl von Sculpturen hochalterthümlichen Styles. Es sind sitzende langgewandete Statuen zur

[1] A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland. — [2] Vergl. Museum of class. antiquities, I, p. 192. — [3] Lebas, in der Revue archéologique, 1844, p. 48. — [4] Vergl. Museum of class. antt. I, p. 252.

Seite des Weges, welcher von dem Hafen nach dem Tempel des didymäischen Apollo führte. Sie sind zum Theil verschüttet, ihre Köpfe abgeschlagen. Die Arbeit ist höchst schlicht, die Linien der Gewandung einfach conventionell, bei einiger Weichheit der Bewegung. Nach dem Charakter vorhandener Inschriften glaubt man, sie in das fünfte Jahrhundert hinabrücken zu müssen.

Ebenfalls alt und alterthümlich erscheinen die Reliefs des Tempels von Assos (jetzt im Louvre zu Paris). Es sind Thierkämpfe, Kentauren und andre phantastische Gestalten, Gruppen eines Gastgelages u. dergl. Der Styl deutet auf eine ähnliche Mischung hellenischen und orientalischen Grundelementes wie bei älteren etruskischen Arbeiten. — Ein auf Samothrake gefundenes Relief, Gestalten an der Lehne eines Sessels, hat einiges Verwandte, doch eine trocknere Strenge in der Linienführung.

Die Sculpturen eines lycischen Denkmals, des sogenannten Harpyienmonumentes von Xanthos[1] haben Verwandtschaft mit dem Style der attischen Reste, doch in eigenthümlicher Umbildung desselben. Es ist ein einfacher mit starken Deckgesimsen versehener Pfeiler von ansehnlicher Dimension; die Reliefs, welche einen Fries um denselben bildeten, befinden sich im britischen Museum zu London. Die Darstellungen beziehen sich auf die, das menschliche Schicksal beherrschenden Mächte: thronende Gottheiten, denen Gaben dargebracht werden, und Andre; Harpyien, welche Kindergestalten entführen. Die Gestalten haben ein gedrungenes Verhältniss, die Formen eine im Einzelnen selbst üppige



Relief des Harpyien-Monumentes von Xanthos.

Weichheit, die als eigenthümlich asiatisch bezeichnet werden darf. Die Behandlung verbindet mit einem schweren Grundgefühle einen feinen Schematismus, der in Haaren und Gewändern auf graziöse Wirkung hinausgeht.

Ein in die Stadtmauer von Iconium in Lycaonien eingemauertes Grabrelief eines Kriegers[2] zeigt eine gräcisirende Umbildung jener älteren

[1] Monumenti ined. dall' instituto di corrisp. archeol., IV, t. 3. — [2] Texier, Asie Mineure, II, pl. 103.

kleinasiatischen Darstellungsweise, die sich in den Bildwerken von Nymphio und von Boghaz-Keui (oben, S. 70, f.) angekündigt hatte.

Das sogenannte Relief der Leukothea, in der Villa Albani zu Rom, ein leider vielfach beschädigtes Werk, scheint dem Charakter der Reliefs des Harpyienmonuments im Wesentlichen zu entsprechen.

Eine Anzahl von Werken alterthümlichen Styles gehört späteren Epochen des antiken Lebens, besonders der des Hadrian im zweiten Jahrhundert nach Chr., an. Es sind reliefgeschmückte Altäre, wie der der Zwölfgötter im Museum von Paris, Untersätze von Dreifüssen, wie ein solcher in Dresden, Rundeinfassungen von Tempelbrunnen, Weihebilder für errungene musische Siege, u. s. w. Es galt hiebei, das Leben auf eine künstlich gelehrte Weise in eine fernliegende Vergangenheit zurückzustimmen und die noch bedingten Formen der letzteren, als angemessnere für den heiligen Zweck, nachzuschaffen. Dies ist in steifer, gesucht zierlicher Geberde und in jenem conventionellen Gefälte der Gewänder erreicht; in der Behandlung der Körperformen wusste man aber das schlicht Befangene der alten Zeit nicht wiederzugeben oder wollte es nicht; man befolgte darin die Gesetze der freieren Kunst und erreichte somit allerdings nur ein manierirtes Zwitterwesen. —

An künstlerischer Ausstattung bei Gegenständen des Bedarfs kommt besonders das Münzgepräge in Betracht, doch minder in Hellas selbst als in den griechischen Aussenlanden. Dort begnügte man sich zumeist mit sehr einfachen Typen, während man hier zu bedeutungsvolleren Darstellungen vorschritt. Die „Numi incusi“ (Münzen mit vertiefter Rückseite) der unteritalischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendigo Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syrakus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Gleichzeitig wurde auch in Macedonien und Thracien Bemerkenswerthes der Art gearbeitet. Die Münzen Alexander's I., zur Zeit der Perserkriege, zeichnen sich durch Leben und Adel aus.

Malerei.[1]

Von selbständig ausgeübter Kunst der Malerei ist für diese Periode wenig die Rede. Die Tradition weist auf Korinth und Sikyon, als die Orte ihres Ursprunges. **Kleanthes** von Korinth wird als der erste genannt, der Schattenrisse gezeichnet habe; **Ardikes** und **Telephanes** als Meister einer in etwas ausgebildeteren Linearzeichnung; **Kleophantes** als Erfinder einfarbiger Malerei, u. s. w. Von **Kimon** von Kleonä wird gesagt, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und für eine genauere Durchbildung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Es handelt sich überall in dieser Periode nur um einfach colorirte Umrisszeichnungen.

Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einem Gemälde, welches **Mandrokles** von Samos in den dortigen Heratempel weihete und welches

[1] Vgl. H. **Brunn**'s Geschichte der griech. Künstler. 2. Bd. Stuttgart 1859.

den Uebergang des Darius über den Bosporus (513), auf der von Mandrokles erbauten Schiffbrücke darstellte.[1] Darius war vorn auf einem Thronsitze und das Heer im Hinübergehen abgebildet. Der Gegenstand erscheint fremdartig neben den üblichen Gegenständen hellenischer Kunst; er erinnert auffallend an die Darstellung historischer Ereignisse, welche der älteren asiatischen Kunst eigen waren, und lässt hierin wiederum und in eigener Weise einen Einfluss der letzteren voraussetzen. —

Von der handwerklichen Verwendung der Malerei auf Thongefässen ist, bei der Hinweisung auf die fremden Einflüsse, welche bei der Entwickelung der hellenischen Kunst wirksam waren, bereits die Rede gewesen. Die Gefässe mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde, welche vorzugsweise auf attischen Ursprung deuten, enthalten für das allgemeine Kunstleben der Zeit, in Bezug auf Inhalt und Darstellung, eine Fülle von Beispielen. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, athletischer Uebungen. Der Styl ist streng, die Geberde meist hastig und gewaltsam. Einzelnes nähert sich jener Läuterung des Styles, welche in den attischen Bildwerken zu Tage tritt.

Zweite Periode.

Allgemeines.

Im zweiten Viertel und gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts beginnt die zweite Periode der ausgeprägt hellenischen Kunst, die ihrer ersten grossen Blüthe. Es ist die Zeit der glänzenden nationalen Erhebung, welche auf die Besiegung der persischen Macht folgte. Sie dauert bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, da in den Stürmen des peloponnesischen Krieges neue und tiefgreifende Veränderungen des griechischen Lebens, wie in der äusseren Machtstellung der Staaten so in der geistigen Richtung des Volkes, eintraten.

Das Bedingende für die künstlerische Thätigkeit dieser Periode, das Wesentliche ihres künstlerischen Styles beruht in dem plastischen Gesetze, in derjenigen organischen Durchbildung der Gestalt, durch welche sie von den Banden des architektonischen Gesetzes frei wird. Hierin wird das Höchstvollendete geleistet; doch nicht ohne diejenige Ausschliesslichkeit, welche in den Bedingnissen des plastischen Gesetzes liegt. Ein vollkommen entwickeltes, vollkommen harmonisches, in sich vollkommen befriedigtes Leben darzustellen, erscheint fortan als die Hauptaufgabe des Künstlers. Die Gestalt wird zum höchsten Begriff selbständigen Lebens; sie geht über die Bedingtheit des Einzellebens hinaus; sie wird, die Schranke individuellen Daseins überflügelnd, zum Repräsentanten der Gattung, insbesondre jenes höchstgesteigerten Gattungsbegriffes, welcher sich dem Hellenen in seinen menschgestalteten Göttern verkörpert. Sie hat

[1] Herodot IV, 88.

hierin noch eine Verwandtschaft mit der formalen Allgemeinheit, welche den Bildungen der vorigen Epoche eigen war; doch mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass der äusserlich schematische Typus der letzteren gebrochen und ein Geistiges an seine Stelle getreten ist. Sie ist frei geworden; aber sie hat diese Freiheit nur erst für sich gewonnen. Bei der ausschliesslichen Rücksichtnahme auf organische Vollendung kommt der tiefere Wechselbezug zu einem Andern, das Verhältniss gegenseitiger Stimmung, das einer Mitleidenschaft im inniger menschlichen Sinne noch nicht zur Entfaltung.

Das künstlerische Gefühl, welches hienach in der eigentlich plastischen Kunst zum entscheidenden Ausdruck gelangt, bedingt gleichzeitig auch den Entwickelungsgrad für die Künste der Architektur und der Malerei. Die architektonische Gestaltung war in der vorigen Epoche ihrem Wesen nach festgestellt; sie war für die letztere das Entscheidende gewesen. Das Verhältniss zwischen Sculptur und Architektur ist auch jetzt noch ein völlig harmonisches; jenes Gattungsmässige der bildnerischen Darstellung, das geistig Typische, welches hiedurch geboten war, entspricht noch immer dem architektonischen Gesetze, ist sogar geeignet, mit demselben zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Aber das vollkommen Organische und Belebte der bildnerischen Darstellung wirkt zugleich auf das organische Gefüge und den Lebenshauch des architektonischen Gebildes zurück; auch dies wird freier, leichter, flüssiger; es nimmt unmittelbarer Theil an den Ergebnissen der plastischen Kunstbildung. In demselben Maasse jedoch, in welchem die Sculptur dieser Epoche die feinere Durchbildung der Architektur fördert, hemmt ihre vorwiegende Richtung noch die selbständige Entfaltung der Malerei. Die letztere kann freilich auch mit ihren Mitteln ein Abbild jenes Gattungsmässigen, jener formalen Allgemeinheit geben: — ihr eigentliches Wesen entfaltet sich erst, wenn, in der naiven Erscheinung wie in den sittlichen Gründen derselben, das Besondre mit seinen Wechselbezügen und Conflicten hervortritt. Die Kunst der Malerei hat in dieser Epoche noch eine untergeordnete Stellung; das Malerische im eigentlichen Sinne kommt überhaupt noch nicht in Betracht.

Die Behandlung der Form, der architektonischen wie der der organischen Natur, wird durch jenes Grundelement der künstlerischen Richtung näher bestimmt. Das Schwere, Massenhafte, Ringende, das schematische Herbe und Starre, was in der vorigen Periode herrschte und noch ein Uebergewicht materieller Bedingnisse und ein noch erst äusserliches Abfinden mit denselben erkennen liess, weicht jetzt durchaus einer frischen, straffen Elasticität. Alles hat den Ausdruck jener selbständigen, sich völlig bethätigenden Lebenskraft; und Alles zugleich ist fest in sich gegliedert, streng auf seinen eigensten Zweck zurückbezogen, fast als trügen diese Formen Scheu vor der Möglichkeit einer Berührung mit Fremdem, vor der Einwirkung, welche sich dadurch ergeben könnte. Es war der naturgemässe Entwickelungsgang ächtester Kunst, was zu solcher Behandlung führte. Zugleich aber ist die letztere, wie dieser Entwickelungsgang Hand in Hand mit der nationalen Ausbildung gieng, der ebenso naturgemässe Abdruck eines Volksthumes, welches, ob auch nur auf eine kurze

Frist, Freiheit und gemessenste Zucht des Einzelnen innig zu verbinden und solche Verbindung in den mannigfachsten Lebensbeziehungen zur Erscheinung zu bringen vermochte.

Jene straffe Beschlossenheit der Form würde aber leicht, zumal bei Werken von irgend reicherer Composition, die Grenze des Trocknen berühren und der entscheidenderen Wirkung entbehren, stände ihr nicht ein andres Element künstlerischer Behandlung zur Seite. Dies ist die, auf alter Tradition beruhende Verschiedenfarbigkeit einzelner Theile, sowohl bei architektonischen als bei bildnerischen Werken, und die Einführung anderweit farbigen Schmuckes. Hierauf ist bereits im Obigen hingedeutet; die Entwickelungsperiode des sechsten Jahrhunderts war solcher Weise der künstlerischen Ausstattung (wohl mit derber Verwendung derselben) nicht fremd gewesen; jetzt erscheint sie als ein wesentlicher Theil für die harmonische Durchbildung des künstlerischen Ganzen. Es ist der, auf der Reminiscenz der ursprünglichen Structur beruhende farbige Anstrich der oberen Theile des Tempelgebälkes (jedenfalls des dorischen); es sind die, aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Bildwerke — z. B. Elfenbein, auch Marmor, für das Nackte, Gold für die Gewandung, — was zunächst in Betracht kommt. Die architektonischen Gesimsglieder werden durch farbig aufgetragene Zierden ebenso belebt, wie die Einzelheiten, Säume, Schmucktheile u. A., beim Bildwerk, wie das Auge der menschlichen Gestalt (beim Elfenbein oder Marmor) durch ein entsprechendes dunkelglänzendes Material. Das architektonische Bildwerk hebt sich von farbigem Grunde ab, empfängt auch wohl selbst, seiner Umgebung harmonisch eingefügt und den Bedingnissen der natürlichen Erscheinung mehr oder weniger sich annähernd, eine umfassendere farbige Zuthat. U. s. w.

So reiche Wirkung aber im Einzelnen bei dieser Verschiedenfarbigkeit vorauszusetzen ist, so bleibt sie gleichwohl mit der Straffheit der Formenbildung überall im Einklange. Es sind klare ungebrochene Farben, fern von allem Schmelz, von allen Abtönungen und Uebergängen einer malerischen Kunst. Die Farbenanwendung ist noch eine durchaus strenge, dekorativ schematische. Auch die wirkliche Malerei dieser Epoche hat noch kein andres Gesetz, indem sie sich, — der Malerei aller primitiven Kunststufen noch immer entsprechend, — von den übrigen Künsten nur dadurch unterscheidet, dass, was bei jenen körperliche Form ist, bei ihr einfach zur Umrisslinie wird.

Die Hauptstätte der künstlerischen Entwickelung dieser Epoche ist Athen, wo die glücklichste Einigung der verschiedenen Elemente hellenischer Stammes-Eigenthümlichkeit stattfand und wo, indem Athen für diese Zeit der Herrscherstaat Griechenlands war, die günstigsten äusseren Fördernisse eintraten. Die Lenker des athenischen Staates, vor allen Perikles, strebten dahin, jener Herrscherstellung durch die Kunst den tieferen Ausdruck zu geben. Für die Architektur kommen ausserdem, neben einigen peloponnesischen Monumenten, besonders Sicilien und Grossgriechenland in Betracht; für die bildende Kunst steht der athenischen Schule die argivische gegenüber, — beide Gegensätze Athens als Vertreter des entschiedener dorischen Elements. Das ionische Griechenthum Kleinasiens hat an den künstlerischen Erscheinungen dieser Zeit keinen Antheil,

(während es später seinen alten Ruhm in Pflege der Kunst auf höchst folgenreiche Weise erneut). Der Zeitfolge nach sind etwa die Unterschiede zu beobachten: dass dem zweiten Viertel des Jahrhunderts der Beginn der in Rede stehenden Kunstblüthe angehört, das dritte Viertel ihren Höhepunkt ausmacht, das vierte theils die leisen Zeichen eines beginnenden Abfalles, theils die Uebergänge und Vorbereitungen zu den folgenden Entwickelungen erkennen lässt.

Architektur.

Die Architektur, insbesondere die dorische, findet nunmehr in Athen, nach der verhältnissmässig gesteigerten Entwickelung, welche dort schon gegen Ende des sechsten Jahrhunderts eingetreten zu sein scheint, ihre Vollendung. Mit dem edelsten Gleichmaass der Gesammtverhältnisse zeigt sich hier eine Behandlung der Formen, welche überall den frischesten und zugleich sichersten Ausdruck der Kraft hervorbringt. Die Zwischenglieder haben, ohne doch etwas an charakteristischer Bedeutung einzubüssen, alle lastende Schwere verloren; der Echinus des Kapitäles gestaltet sich in einer Weise, dass er als der Grundtypus der straffen Elasticität des gesammten hellenischen Formenwesens dieser Zeit bezeichnet werden darf; der einfach strengen Combination, welche dem Dorismus ursprünglich eigen ist, wird an schicklicher Stelle, obgleich immer höchst sparsam, ein oder ein andres Element zierlicherer, ionisirender Gliederung beigemischt, welches dem dorischen Ernste einen Hauch weicherer Grazie zu geben geeignet ist. Zugleich wird für das Ganze des architektonischen Werkes, durch feine Berechnung der Gesetze der Erscheinung, die lebendigste Wirkung erstrebt; bei den gediegensten Monumenten insbesondere dadurch, dass nicht bloss die Säulen (wie auch anderweit und schon früher) sich schwellend verjüngen, sondern gleichzeitig die grossen Horizontallinien am Stufenbau und selbst am Gebälk, statt in mathematischer Starrheit, in leis emporgewölbter Curve gebildet sind. — Die ionische Architektur empfängt, wie es scheint, erst gegenwärtig in Athen eine hellenisch geregelte Ausbildung und zugleich, gegen den Schluss der Epoche, eine auf höchste Pracht und Zierlichkeit gerichtete Behandlung. — Das Material der athenischen Monumente ist durchaus der edle pentelische Marmor des attischen Landes.

Von den dorischen Monumenten Athens, deren Reste auf unsre Zeit gekommen, ist zunächst der Theseustempel, eins der besterhaltenen Bauwerke des gesammten hellenischen Alterthums, zu nennen. Er gehört dem zweiten Viertel des fünften Jahrhundert an, der Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung, da Athen in den Besitz der Gebeine des Theseus gelangte und den Reliquien seines Stammheros den Tempel erbaute. Es ist ein Peripteralbau, von maassvollster, vorzüglich mustergültiger Behandlung der dorischen Formen in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; doch haben die Gebälke im Inneren der Halle, bei denen durchlaufende Bilderfriese angewandt sind, weicher ionisirende Gliederungen. Von den Bildwerken ist ein Theil erhalten. — Ein zweiter dorischer Tempel, der

gefeierte Festtempel der Athene auf der Akropolis, wurde unter Perikles im dritten Viertel des Jahrhunderts erbaut. Er führt den Namen des Parthenon und trat an die Stelle jenes älteren, von den Persern zerstörten Heiligthums, über dessen Ueberbleibsel bereits gesprochen ist (vrgl. oben, S. 107). Seine Baumeister waren Iktinos, der den Plan entworfen zu haben scheint, und Kallikrates, dessen Geschäft muthmaasslich die äussere Leitung der Arbeiten war. Es war ebenfalls ein Peripteros, von ansehnlichen Dimensionen, in den Verhältnissen um Einiges leichter als der Theseustempel und auf eine graziösere Wirkung berechnet, der Art, dass beiden Monumenten, je nachdem es sich um einen stärkeren Hauch des Ernstes oder der Heiterkeit bei gleicher Würde



Ansicht des Theseustempels.

handelt, der Preis des Dorismus zukommt. Im Inneren der Halle waren auch hier fortlaufende Bilderfriese angeordnet, mit bestimmterer (doch etwas conventioneller) Andeutung der ursprünglichen Bedingnisse dorischer Gebälkformation. Die Cella bildete einen grossen Hypäthralbau, von dessen Einrichtung aber nur sehr geringfügige Spuren übrig geblieben sind. Von den Bildwerken des Tempels sind ansehnliche Ueberbleibsel vorhanden. — Ein dritter, wenigstens in seinen Hauptformen dorischer Bau, gleichfalls der Epoche des Perikles (etwa von 437—432) angehörig, war das Prachtthor der Propyläen, welches den Eingang zur Akropolis bildete. Baumeister desselben war Mnesikles. Eine breite Prachttreppe führte zur Höhe der Akropolis empor. Oberwärts empfing den Emporsteigenden eine weite Halle, welche sich durch einen giebelgekrönten dorischen Portikus nach der Treppe zu öffnete, während im Inneren ihre vielbewunderte Marmordecke von ionischen Säulen getragen ward. Niedrigere

Flügelgebäude mit dorischen Vorhallen traten zur Rechten und zur Linken der grossen Prachttreppe vor. Fünf Thore öffneten sich nach dem inneren Raume der Akropolis; vor ihnen war ein zweiter dorischer Portikus, jenem ersten völlig entsprechend, angeordnet. Der Bau, in seiner so schlichten wie grossartigen Composition, musste von ergreifender Wirkung sein, die würdigste Eröffnung der grossen Nationalfeste, welche auf der Höhe der Akropolis, in dem Gebäude des Parthenons, ihre geheiligte Weihe empfingen. Die Behandlung der dorischen Formen entspricht mehr jener ernsteren Würde, welche an dem Bau des Theseustempels beobachtet war; mit Bildwerk waren sie, wie es scheint, nicht ausgestattet. Die Verbindung der ionischen Architektur im Innern der grossen Halle



Ansicht der südlichen Halle des Erechtheions, nach ihrer neuerlich erfolgten Herstellung.

mit dem dorischen Aussenbau war in einer Weise durchgeführt, welche, bei einfachster Anordnung, das reine Gefühl für das Wechselverhältniss beider architektonischen Elemente in ihrer freien ästhetischen Bedeutung erkennen lässt. Die Behandlung der ionischen Säulen an sich zeigt, diesem Wechselverhältniss entsprechend, eine maassvolle Strenge.

Drei Monumente geringeren Umfanges sind ausschliesslich in den Formen ionischer Architektur ausgeführt worden. Sie gehören theils der Frühzeit, theils der Spätzeit dieser Epoche an. Zwei kleine Tempel (von denen aber der eine neuerlich verschwunden ist), jeder ein Amphiprostylos, d. h. mit frei vortretender Säulenhalle an der Vorder- und Hinterseite, fallen in die Zeit des Kimon. Der eine, früher abgetragen und unlängst in den erhaltenen Resten wieder aufgerichtet, ist der Tempel der Nike Apteros, auf einem Mauervorsprunge der Akropolis, zur Seite der (jüngeren) Propyläen. Formen und Verhältnisse sind schlicht, selbst noch etwas gedrungen, und von einfachem Adel. Der mit Bildwerk geschmückte Fries ist, unter der Hängeplatte, mit einem einfachen Gesimsgliede von

bewegt dekorativer Form (statt der Zahnschnitte) gekrönt. — Der andre Tempel (der nicht mehr vorhandene) lag ausserhalb der Stadt am Ilissus. Seine Formen waren ähnlich behandelt, seine Verhältnisse aber schon etwas leichter. — Der dritte Tempel ist der der Athena Polias auf der Akropolis, der eigentliche Culttempel der Göttin, der zugleich den Namen des Erechtheions führt, ein uraltes Heiligthum, welches im mässigen Umfange verschiedene Räumlichkeiten, Reliquien, Zeichen und Geheimnisse einschloss und dessen älterer Bau durch die Perser zerstört war. Er wurde, wie es scheint, erst nach Perikles Tode (429) neu gebaut und gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet. Die Anlage hat, durch jene heiligen Traditionen bedingt, einige Besonderheiten, indem der Bau sich auf verschiedenartiger Bodenhöhe erhebt und mit eigenthümlichen Nebenhallen versehen ist. Die ionische Architektur entwickelt sich hier zu reicher Pracht, sowohl an der Vorhalle der Haupteingangsseite, als an der auf der Nordseite vorspringenden Säulenhalle. Die Verhältnisse haben überall die graziöseste Anmuth; die technische Ausführung zeigt die feinste Vollendung. Die Säulenkapitäle sind mit mächtigen, doppelrinnigen Voluten, welche ein sehr lebhaftes Formenspiel hervorbringen, die Säulenschäfte oberwärts mit einem blumengeschmückten Halse von zierlichster Ornamentik versehen. Die Gesimse, die Basen der Säulen und Wandpfeiler sind auf mannigfache Weise gegliedert und durch plastisch gearbeitete Zierden (statt der nur aufgemalten in der dorischen Bauweise) belebt. In alledem macht sich ein bemerkenswerther, die jüngere Zeit schon entschieden bezeichnender Gegensatz gegen jene straffe Elasticität des Dorismus geltend. Die Friese waren mit Bildwerken geschmückt (eigenthümlicher Weise in der Art, dass die Masse des Frieses aus dem dunkeln piräischen Steine, das Bildwerk aus Marmor bestand und jenem aufgeheftet war); die Krönung des Frieses besteht, wie bei den ebengenannten kleinen Tempeln, aus dekorativen Gesimsgliedern. Eine ganz besondre Einrichtung hat die auf der Südseite vorspringende Nebenhalle, indem das Gebälk und Dach derselben von weiblichen Statuen getragen wird. Hier hat zugleich das Gebälk keinen Fries; vielmehr liegt das Krönungsgesims mit den nach asiatischer Weise darunter befindlichen Zahnschnitten unmittelbar auf dem Architrav.

Den architektonischen Monumenten Athens schliessen sich zunächst einige an andern Orten von Attika an.

Zu Eleusis wurde der grosse Mysterientempel der Demeter nach dem Plane des Iktinos gebaut; die ausführenden Architekten der verschiedenen Theile waren Koroebos, Metagenes und Xenokles. Das Gebäude war zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt und demgemäss eigenthümlich angelegt, in grosser Ausdehnung, durch Säulenreihen in mehrere Schiffe getheilt, mit Gallerien über denselben und einer kunstreichen Bedeckung. Es sind davon nur äusserst geringe Reste bekannt geworden. Ob die Fragmente des Innenbaues der ursprünglichen Anlage angehören, ist zweifelhaft; die Reste eines Porticus an der Aussenseite und die von verschiedenen ansehnlichen Nebenbauten sind später.

Erhaltene attische Reste dieser Epoche, in dorischer Form ausgeführt und zumeist, wie sich aus Eigenthümlichkeiten der Behandlung und aus

Nebenumständen ergiebt, der späteren Zeit dieser Epoche angehörig, sind: die des grossen Nemesis-Tempels zu Rhamnus, eines Peripteros, welcher in seinen wesentlichen Theilen dem Muster des Parthenon folgt; — die des Athene-Tempels zu Sunion und der in den Bezirk des Tempels führenden Propyläen, einer durch einfache Portiken geöffneten Halle; — und die eines Peristyls von eigner Anlage zu Thorikos, eines Doppeltempels oder einer basilikenartigen Halle.

Die hohe Ausbildung der athenischen Bauschule äusserte, in unmittelbarer und in mittelbarer Uebertragung, ihren Einfluss auch auf die bauliche Thätigkeit ferner entlegener Punkte. Die (neuerlich verschwundenen) Reste des Apollotempels zu Delos, eines dorischen Säulenbaues, entsprechen entschieden der Behandlung der athenischen Monumente dieser Zeit. — Der Tempel des Apollon Epikurios zu Bassä bei Phigalia, im Südwesten Arkadiens, dessen Reste noch vorhanden sind, wurde nach dem Plane des Iktinos gebaut. Es war ein dorischer Peripteros nach attischem Muster, doch in gewissen Besonderheiten der Behandlung nicht ohne Abweichungen hievon. Sehr eigenthümlich war das hypäthrale Innere des Tempels, mit Wandnischen und Dreiviertelsäulen vor der Stirn der Mauerpfeiler, welche die Nischen trennten. Diese Säulen haben ionische Form, aber in einer freien, mehr dekorativen Ausbildung, und zwar der Art, dass hier noch das minder entwickelte altionische (orientalisirende) Dekorationsprincip nachzuklingen scheint. Ueber den Säulen war ein durchlaufendes Gebälk zum oberen Abschluss der Nischen angeordnet, mit einem grossen Bilderfriese, dessen einfache Gesimse wiederum die Form der Zahnschnitte beseitigt hatten. Es zeigt sich hier eine Weise der Ausführung, welche, ob auch unter bestimmtem attischem Einflusse, den Typus einer, auf eigenthümlicher Tradition beruhenden Lokalschule hervortreten lässt.

Der Festtempel des Zeus zu Olympia, dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts angehörig und gegen 432 vollendet, ein grossartiger dorischer Peripteros, zeigt dagegen ein entschiedeneres Verharren an der streng dorischen Form, indem die allerdings geringen Reste desselben, welche bis jetzt aufgegraben sind, eine sehr ähnliche Behandlung wie die Trümmer des Athene-Tempels auf Aegina (S. 106) erkennen lassen. Baumeister des Tempels war Libon aus Elis. Eine derartige Behandlung an einem Baudenkmal von so hochgefeierter Bedeutung giebt ein Zeugniss dafür, dass überhaupt der strengere Dorismus im Peloponnes noch sein altes Recht zu behaupten geneigt war. — Von anderweitigen Monumenten peloponnesischer Architektur, unter denen das von Eupolemos gebaute Heräon in Argos und die Bauten des Bildhauers Polyklet zu Epidauros namentlich von Bedeutung gewesen sein dürften, sind zur Zeit leider keine genügenden Reste bekannt.

Sicilien bewahrt aus der gegenwärtigen Epoche die Reste einer erheblichen Anzahl dorischer Peripteraltempel. Sie tragen durchgehend,

in der Bildung der Formen wie zum grossen Theil auch in dem derben Gesammtverhältniss, das Gepräge eines strengeren Dorismus; Einzelnes, in seiner schwereren Gestaltung, schliesst sich unmittelbar noch der sicilianischen Behandlungsweise der vorigen Epoche an. Gleichzeitig macht sich aber auch eine Einwirkung jener Läuterung der Form, welche vornehmlich der attischen Bauschule angehört, bemerklich. Das Widerspiel der einheimischen Schwere und dieser feineren Grazie lässt in den Detailformen der jüngsten Monumente dieser Epoche, zumal bei den sehr kolossalen Bauten, welche in der Spätzeit derselben unternommen wurden, und bei den, von solcher Kolossalität abhängigen materiellen Bedingnissen eine gewisse charakterlose Unbehülflichkeit zur Erscheinung kommen.

Die Reste des Athene-Tempels auf der Insel Ortygia zu Syrakus, in die Mauern der dortigen Kathedrale verbaut, tragen noch ein Gepräge, welches auf die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts deutet. — Von drei, dieser Epoche angehörigen Tempeln zu Selinunt gehört der südliche Tempel des westlichen Hügels etwa der Mitte, der südliche Tempel des östlichen Hügels der zweiten Hälfte und der höchst kolossale nördliche Tempel des östlichen Hügels mehr dem Ausgange des Jahrhunderts an. Der letztere, Alterthümliches nnd Spätes in der Formation auf etwas abnorme Weise mischend, gilt als Tempel des olympischen Zeus und war bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 409 noch unvollendet. — Ein Tempelruin zu Segesta, dessen Säulenumgebung nebst Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht, erscheint ebenfalls als ein unvollendeter Bau aus der Spätzeit des Jahrhunderts. — Agrigent hat in den Resten eines Tempels des Zeus Polieus (in die Kirche S. Maria de' Greci verbaut) nnd in dem zum Theil erhaltenen sogenannten Tempel der Juno Lacinia Beispiele der günstigeren Entwickelung des Styles. Dagegen deutet der sogenannte Tempel der Concordia, dessen Aeusseres wiederum wohl erhalten ist, in seinen mehr charakterlosen Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts. Dasselbe ist der Fall bei dem kolossalen Tempel des olympischen Zeus, welcher, gleich jenem selinuntischen Tempel, bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 405 unvollendet war. Es war der grösste Tempel des hellenischen Alterthums nächst dem Artemistempel von Ephesos. Die Absicht der kolossalen Dimensionen bei einem minder günstigen Baumaterial hatte hier die eigenthümliche Anordnung veranlasst, dass, statt der Umgebung des Tempelhauses durch eine freie Säulenhalle, eine Mauer mit vortretenden Halbsäulen und zugehöriger Gebälkarchitektur umhergeführt war. Das Innere des Tempelhauses war ein ausgedehnter Hypäthralbau, mit Wandpfeilern, über denen sich kolossale Gigantenfiguren als Träger des Gebälkes erhoben.

Einige wenige Baureste dorischer Art, die im italischen Grossgriechenland erhalten sind, deuten bestimmt auf die Beibehaltung alterthümlicher Elemente im weiteren Verlaufe des fünften Jahrhunderts.

Dahin gehört zu Metapont, am tarantinischen Meerbusen, ein Theil von der Säulenstellung eines Peripteraltempels, der bei edeln Verhältnissen dnrch die alterthümlich kräftige Kapitälbildung bemerkenswerth ist; während bei einem andern Tempelruin die in gebranntem Thon gefertigten

Fragmente einer Gebälkbekleidung als unmittelbare Beispiele alterthümlicher Technik zu betrachten sind.

Paestum ist durch den sogenannten Tempel des Poseidon, einen vorzüglich wohlerhaltenen Peripteros, ausgezeichnet. Er hat ein sehr derbes, stämmiges Verhältniss und entsprechende Hauptformen, denen aber flache und feinprofilirte weiche Zwischenglieder eingemischt sind, der Art, dass dies Gebäude nicht wohl (wie gewöhnlich angenommen wird) auf ein sonderlich frühes Alter Anspruch hat und nicht vor die Mitte des fünften



Innere Ansicht des Tempels des Poseidon zu Paestum.

Jahrhunderts zu fallen scheint. Sehr merkwürdig ist dieser Tempel im Uebrigen dadurch, dass von dem Hypäthralbau seines Inneren die Säulenstellungen und die Säulen-Gallerien über diesen, ohne indess über das Ganze der Anordnung und namentlich der Bedeckung genügenden Aufschluss zu gewähren, erhalten sind. — Die übrigen pästanischen Monumente sind beträchtlich später.

Sculptur.

Zwei ausgezeichnete Meister, deren Blüthe gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fällt, bezeichnen den Beginn der hohen Entwickelung der hellenischen Sculptur. Es scheint, dass ihre Richtung den beiden grossen Gegensätzen des griechischen Lebens im Wesentlichen entsprochen habe.

Der eine ist Kalamis, ein Künstler von unbekannter Herkunft, der u. A. in Athen thätig war und dessen künstlerisches Wesen einen zumeist athenischen Charakter trägt. Seine Werke waren Götterbilder in Gold

und Elfenbein, Marmor, auch Erz, edle Frauengestalten, Rossgespanne u. dgl. Seine Arbeit hatte noch einige Strenge, verbunden mit feiner Naturbeobachtung in den Thierbildern und mit zuchtvoller Grazie in den Frauengestalten.

Der zweite Meister ist Pythagoras aus Rhegion, als dessen Arbeiten, neben einigen wenigen Götterbildern und heroischen Gestalten, besonders die Statuen athletischer Sieger angeführt werden. Es wird bei diesen die feinere Durchbildung der körperlichen Form und der harmonische Rhythmus der Erscheinung gerühmt, somit, wie es scheint, eine höhere Vollendung dessen bezeichnet, was z. B. in den äginetischen Statuen angestrebt war.

Drei folgende gleichzeitige Meister, Myron aus Eleutherä, Phidias von Athen und Polyklet aus Sikyon, deren jedem eine mehr oder weniger grosse Zahl von Schülern und Nachfolgern sich anschliesst, bilden die grossen Höhenpunkte der hellenischen Kunst dieser Zeit. Sie waren in gemeinsamer Schule, der des Ageladas von Argos, gebildet, ein Umstand, der allerdings eine freiere und reichere Entwickelung, als in der Enge einer Lokalschule zu erreichen war, ankündigt. Gleichwohl sprechen sich in ihnen aufs Neue die Gegensätze des Hellenismus aus, doch eben in freieren, mehr begeistigten und bewussten Richtungen.

Myron, aus Eleutherä im Grenzlande zwischen Attika und Böotien stammend, wird den Athenern zugezählt. Er war vorzugsweise Erzbildner. Als Werke seiner Hand werden, neben einigen wenigen Götterstatuen, besonders Heroengestalten, unter denen Herakles mehrfach wiederkehrt, athletische Figuren und Thierbildungen aufgeführt. Unter den athletischen Figuren sind einige, die wegen der so kühnen wie kunstvollen Darstellung höchst concentrirter Handlung vorzugsweise gepriesen werden; so die Statue des Schnellläufers Ladas, der im Momente der äussersten und letzten Anspannnng der Kräfte gefasst war; so die Statue eines Diskuswerfers im Augenblicke des Abschleuderns. Der Ruhm der letzteren erhellt zugleich aus einer Anzahl von Nachbildungen, welche auf unsre Zeit gekommen sind; die vorzüglichste im Hause Massimi zu Rom. Nicht minder ausgezeichnet waren die Thierbildungen, namentlich die Figur einer Kuh; die unvergleichliche Naturlebendigkeit der letzteren hat zu einer Menge von preisenden Sinngedichten Anlass gegeben. Die Entwickelung regsten Lebens, in den entschiedensten Momenten seiner Bethätigung, giebt sich hiedurch als das Wesentliche in Myrons künstlerischer Richtung kund; mit reiflichstem Bedacht, mit schärfstem Eingehen auf die Gesetze des körperlichen Organismus wusste er „die Wahrheit zu vervielfachen.“ Doch blieb er bei solchem Streben, welches den weiteren Entwickelungen der Kunst eine feste Grundlage zu bereiten geeignet war, den Zufälligkeiten der realen Erscheinung, der Leidenschaft, dem Pathos des Individuellen noch durchaus fern. Es vereinigte sich hiemit bei ihm sogar noch eine charakteristische Strenge der Behandlung, besonders in den Köpfen seiner Gestalten; das Haar soll an diesen selbst noch in alterthümlich conventioneller Weise behandelt worden sein. Jedenfalls war er der ältere neben Phidias und Polyklet, was u. A. auch daraus hervorgeht, dass, wie er mit Pythagoras, so diese mit einem seiner Nachfolger im künstlerischen Wettkampfe standen.

Zu den Schülern und Nachfolgern des Myron, die seine Richtung aufgenommen hatten, sind zu rechnen: sein Sohn Lykios, von dem u. A. ein Räucherknabe als eine besonders werthvolle Arbeit angeführt wird; — Kresilas (oder Ktesilaos), dessen Statue einer verwundeten Amazone, für den eben erwähnten Wettkampf mit Phidias und Polyklet gefertigt, in verschiedenen Nachbildungen, welche sich im Kapitol zu Rom, im Louvre zu Paris u. a. a. O. befinden, erkannt ist; — Styppax, mit dem Bilde eines feueranblasenden Sklaven; — Strongylion, der u. A. in Thierbildungen ausgezeichnet war und von dem die eherne Darstellung des trojanischen Pferdes mit daraus hervorsehenden Helden, auf der Akropolis von Athen, herrührte. U. A. m.

Phidias von Athen scheint um den Beginn des fünften Jahrhunderts geboren zu sein. Er soll seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen haben. Sein erster Meister im Fache der Sculptur war der Athener Hegias; seine weitere Ausbildung empfing er, wie bereits bemerkt, unter dem Argiver Ageladas. Der Beginn seiner Wirksamkeit fällt in die Zeit des Kimon; seine Blüthe in die des Perikles, der ihm bei der Ausführung der künstlerischen Werke, welche zur glanzvollen Verherrlichung Athens dienen sollten, die einflussreichste Stellung gab. Nach Phidias Plänen und unter seiner Leitung wurde die Ausstattung der grossartigen athenischen Prachtbauten dieser Zeit bewerkstelligt. Seine Richtung war eine vorzugsweise gedankenhafte, die Form, welche ihm aus der Fülle der Phantasie entgegenquoll, das lebendige Symbol des Gedankens. Die Werke seiner eignen Hand hatten, bei der unbedingten Gegenwart, welche das Ergebniss einer zum völligen Bewusstsein erwachten Kunst ist, das Gepräge erhabenster Würde und harmonischer Ruhe, den Ausdruck des höchsten Gleichmaasses geistiger Kraft. Er war vor Allem Götterbildner; er wie kein Zweiter war es, der dem hellenischen Götterbewusstsein die körperliche Gestalt gab. Je nach dem Zwecke der Verehrung wusste er die einzelne Göttergestalt zur persönlichen Erscheinung durchzubilden, auch die persönlichen (mythischen) Beziehungen des dargestellten Götterwesens zu einer poesiereichen Fülle nebensächlicher Darstellungen, so wirksam auf das Auge des Beschauers wie auf das nachsinnende Gemüth, zu benutzen. Solchem Zwecke entsprach vornehmlich jene alte kunstvolle Technik, welche verschiedenartige Prachtstoffe, namentlich Elfenbein und Gold (für das Nackte und für Haar und Gewandung), zur feierlichen Gesammtwirkung vereinigte; Phidias gilt insbesondere hierin (in der Fertigung „chryselephantiner“ Werke) als der gediegenste Meister. Im Uebrigen werden Erz- und Marmorarbeiten seiner Hand angeführt.

Die Zahl der Bildwerke von Phidias' Hand, welche nicht unmittelbar der Götterverehrung dienten, war gering. Noch in Kimon's Zeit scheint eine Gruppe von dreizehn Bronzestatuen zu fallen, welche als Weihgeschenk für den marathonischen Sieg in Delphi aufgestellt wurden. Es waren die Bilder alter Heroen, denen Miltiades, Athene und Apollon zugesellt waren. — In dem erwähnten künstlerischen Wettkampfe fertigte er eine auf einen Speer gestützte Amazone, die man in mehreren Nachbildungen, die vorzüglichste im vatikanischen Museum zu Rom, erkennen zu dürfen meint. — Die grossartige Kolossalstatue eines rossebändigenden

Dioskuren, auf Monte Cavallo zu Rom, trägt die Inschrift als Werk des Phidias (wie ihr Gegenstück als Werk des Praxiteles bezeichnet ist); sie gehört, der Ausführung nach, der römischen Kaiserzeit an, scheint aber in der That auf ein Original des Meisters zurückzudeuten.

Unter den Göttergestalten hat Phidias die Schutzherrin seiner Heimath, Pallas Athene, mehrfach und in verschiedener Weise gebildet: als Vorkämpferin der hellenischen Freiheit (Pallas Promachos) in einem gegen 60 Fuss hohen Erzkoloss auf der Akropolis von Athen; — ebenfalls als kriegerische Göttin (Athene Areia) und ähnlich kolossal in einem akrolithen Werke (das Nackte aus Marmor, das Uebrige in vergoldetem Holze) für Platää; — als mildjungfräuliche Friedensgöttin in einem Erzbilde für Lemnos; — als Schutzgöttin Athens in dem kolossalen chryselephantinen Bilde, für welches der Parthenon gebaut war, u. s. w. Die letztere, vorzüglich gerühmte Statue war 26 Ellen hoch, aufrecht stehend, mit Schild und Lanze, eine vier Ellen hohe Gestalt der Siegesgöttin auf der einen Hand tragend, die heilige Burgschlange zu ihren Füssen. Ihr Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet; an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen ein Kentaurenkampf dargestellt. Die Vollendung der Statue fällt in das J. 438. Verschiedene Athenestatuen späterer Zeit deuten, als mehr oder weniger freie Nachbildungen, auf dies Werk des Phidias zurück; am Meisten bedeutend ist unter ihnen die sog. Giustinianische Minerva im Vatikan.

Sodann werden, neben andern Götterbildern, mehrere Statuen der Aphrodite, vornehmlich der Aphrodite Urania, erwähnt. Auch hier, wo die spätere Kunst den sinnlichen Reiz vorwalten liess, ist dieselbe hohe Auffassung vorauszusetzen. Eine dieser Statuen, zu Elis, bestand aus Elfenbein und Gold, wiederum schon in dem Stoffe die Feierlichkeit der Darstellung bezeichnend.

Das gefeiertste Werk des Phidias, das höchste der durch ihn vertretenen Richtung, war die chryselephantine Statue des Zeus, in dem Festtempel dieses Gottes zu Olympia. Sie bildete, aus einer fast überreichen Fülle von Einzelheiten bestehend, das grosse Schlusswerk seines Lebens. Der König der Götter war auf dem Throne sitzend dargestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einem Untersatz von 12 Fuss Höhe. In der einen Hand hielt er ein Scepter, vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen und Reliefs, auch Malereien bestehend. Die Wände, welche zwischen die Füsse und Stützen des Thrones eingelassen waren, hatte Panänos, der Vetter des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füsse des Gottes ruhten, und der Untersatz, welcher das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk versehen. Die wundersame Gesammterscheinung übte auf die nachgebornen Geschlechter eine fast dämonische Wirkung aus; sie sahen in dem Bilde den Gott selbst gegenwärtig; sein Anblick machte alle Sorge und alles Leid vergessen; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, konnte nicht selig

gepriesen werden. Von späteren Nachbildungen ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sog. Verospi'schen Jupiter im vatikanischen Museum zu nennen. — Im J. 433 war der olympische Zeus vollendet. Im folgenden Jahre starb Phidias, im Kerker zu Athen, dem Grimm der Widersacher des Perikles preisgegeben.

Namhafte Originalwerke von Phidias Hand sind nicht erhalten. Von den Resten der parthenonischen Sculpturen, welche unter seiner Leitung ausgeführt wurden, wird weiter unten die Rede sein. Die bedeutenderen unter seinen Schülern waren in gleichem Sinne wirksam; wie nahe sie in einzelnen Fällen (bei dem formal Gemeinsamen eines vorwiegend gedankenhaften Strebens) dem Meister kamen, bezeugt der Umstand, dass mehrfach Werke genannt werden, bei denen das Urtheil, ob sie von Phidias selbst oder von einem oder dem andern seiner Schüler herrührten, schwankend ist. Der Lieblingsschüler des Phidias war Agorakritos, der vorzüglichst ausgezeichnete scheint Alkamenes gewesen zu sein. In einem Wettstreite zwischen beiden, in welchem es sich um ein Aphroditebild handelte, siegte Alkamenes, und Agorakritos weihte seine Statue, unter dem Namen der Nemesis, in den Tempel von Rhamnus. Von Alkamenes wird ausserdem eine erhebliche Anzahl von Götterbildern genannt; auch hatte er in dem hinteren Giebel des Zeustempels von Olympia die Statuengruppe, welche den Kampf der Lapithen und Kentauren darstellte, gefertigt, während die Statuen des vorderen Giebels, den Wettkampf des Pelops und Oenomaos darstellend, von Päonios, einem Thracier, herrührten. Als Gehülfe des Phidias bei Ausführung des olympischen Zeus wird Kolotes, der sich zugleich durch mehrere eigene Werke chryselephantiner Art, zu Olympia und zu Elis, berühmt gemacht hatte, genannt.

In diesen bildnerischen Arbeiten, die zu Olympia ausgeführt wurden, zeigt sich dieselbe Verpflanzung athenischer Kunst nach ausserhalb, auf die bereits bei der Architektur (S. 123) hingedeutet wurde. Es ist hier zunächst noch ein andres namhaftes Beispiel anzureihen, den Apollo-Tempel zu Delphi betreffend, dessen Giebelstatuen durch einen athenischen Künstler, Praxias, einen Schüler des Kalamis, gearbeitet und durch einen andern Athener, Androsthenes, beendet wurden.

Zwei Künstler, zu den jüngeren dieser Epoche und voraussetzlich beide zur attischen Schule gehörig, scheinen den durch Phidias und durch Myron bezeichneten Hauptrichtungen in einem mehr manierirten Wesen gegenüber getreten zu sein. Der eine ist Kallimachos, der an einer noch alterthümelnden Grazie festhielt und dieser durch übertrieben sorgfältige Ausführung ihr Recht zu geben suchte, im Uebrigen aber (und gewiss in Uebereinstimmung mit solcher Richtung) in dekorativen Arbeiten, wie in der prachtvollen Lampe für das Erechtheion, Wunderwürdiges leistete. Der andre ist Demetrios, der den Ruhm höchster Naturwahrheit, unhellenischer Weise, in der Nachbildung äusserlichster Zufälligkeiten der Erscheinung suchte.

Polyklet, aus Sikyon stammend und zumeist in Argos thätig, war, wie Myron und die älteren Meister der peloponnesischen Schule, ebenfalls Erzbildner und in Gestalten, welche dem Kreise athletischer Beschäftigung

angehören, ausgezeichnet. Aber er sah von den Momenten irgend bewegter Handlung völlig ab; er nahm die Gestalten seiner vorzüglichst gepriesenen Werke aus jenem Kreise, um in ihrer jugendlichen Vollendung und in einer die Körperform entfaltenden einfachen Bewegung das Gesetz reiner Schönheit aussprechen zu können. Es ist eine künstlerische Richtung, welche nichts will, als die Menschennatur in ihrer völlig klaren Entwickelung, frei von all den einseitigen Bedingnissen, welche durch unreifes, herbes, welkes Alter, durch geschlechtliches Verhältniss, durch Arbeit und Sorge herbeigeführt werden, darzustellen, welche auf das völlige Gleichmaass des Organismus, auf das völlige Wohlgefühl der Gesundheit hinausgeht und deren Ziel und Zweck es ist, das Meisterwerk der Schöpfung als solches zur dauernden Erscheinung zu bringen. Unter diesen Arbeiten des Polyklet werden, neben andern Athletenfiguren, besonders ein Diadumenos und ein Doryphoros gerühmt; jener ein Jüngling von weichen Formen, der sich die Binde um das Haupt legt, und auf den einige Nachbildungen, wie eine Statue im Pallast Farnese zu Rom, zurückdeuten; dieser ein „männlicher Knabe“ mit einem Speer. An einem Werke, welches den Namen des Kanon führt, hatte Polyklet die ganze Wissenschaft seiner Kunst, das Gesetz des Ebenmaasses, auf welchem die letztere beruhte, wie in einem vollständigen Lehrbegriffe entwickelt: es ward gesagt, dass er, wie kein anderer vor oder nach ihm, in diesem einen Werke das Wesen der Kunst selbst beschlossen habe. Es galt lange Zeit den nachfolgenden Künstlern als Norm und Regel, und erst in den Zeiten eines überfeinerten Geschmackes hielt man die polykletischen Körper-Proportionen für zu derb. Ferner sind, als Arbeiten ähnlicher Art von Polyklets Hand, zwei würfelspielende Knaben anzuführen, die von Einigen für das vollendetste Werk des gesammten Alterthums erklärt wurden; und eine Amazone, das Preisstück des mehrfach genannten Wettkampfes. — Von Götterbildern, die Polyklet gefertigt, erscheint nur eins von Bedeutung, ein reiches chryselephantines Kolossalbild der Hera zu Argos, welches, abweichend von den übrigen Sculpturen und der ganzen Richtung des Meisters, in der Weise der Tempelbilder des Phidias, später als diese (nach 423) und wohl durch bestimmte Anregung der chryselephantinen Werke der attischen Schule in solcher Weise entstanden war. In dem grossartigen Kolossalkopfe der Hera, der sich in der Villa Ludovisi zu Rom befindet, darf eine Nachbildung des polykletischen Ideals erkannt werden.

An Polyklet schliesst sich ein Kreis von Schülern und Nachfolgern an. Mehrere derselben betheiligten sich an figurenreichen Weihgeschenken, welche die Lakedämonier in Delphi aufstellten. Zu den namhafteren Nachfolgern gehört Naukydes, der als der Lehrmeister eines jüngeren Polyklet, ebenfalls eines Künstlers von Bedeutung, genannt wird.

Eine erhebliche Anzahl von Originalbildwerken, — Reste von Tempelsculpturen, denen sich einige Einzelwerke anreihen, giebt eine nähere Anschauung des künstlerischen Styles dieser Epoche und seiner Wandlungen.

Zunächst tritt uns die grosse Blüthe der attischen Kunst in dem, was von Bildwerken athenischer Tempel erhalten ist, entgegen. Es lassen sich in ihnen verschiedene Schulen und Richtungen unterscheiden.

Völlig gemeinsamer Schule und Richtung gehören die Sculpturen des Thesenstempels und die des Tempels der Nike Apteros an. Von

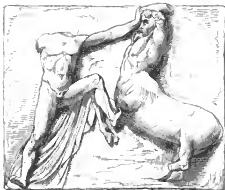


Aus dem Friese des Tempels der Nike Apteros.

den Giebelstatuen des Theseustempels ist nichts erhalten. In den Metopen seines äusseren Gebälkes sind, mehr oder weniger fragmentirt, Darstellungen der Thaten des Theseus und des Herakles befindlich. In dem durchlaufenden inneren Friese der Vorhalle ist ein Heroenkampf im Beisein sitzender Gottheiten, in dem Friese der Hinterhalle ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen dargestellt. In dem leider vielfach beschädigten Friese des Tempels der Nike-Apteros (dessen Platten sich theils an dem Gebäude selbst, theils im britischen Museum zu London befinden) ist an der Vorderseite eine Götterversammlung und sind an den übrigen Seiten Kampfscenen, theils zwischen Griechen und Persern, theils zwischen Griechen und Griechen vorgeführt. Die Sculpturen beiderseits sind Hautreliefs; in einzelnen Gestalten kehren an beiden Tempeln sehr ähnliche Motive wieder. Durchgehend ist eine kräftige Lebensfülle in diesen Gestalten, die sich bei den ruhigeren Götterfiguren in ebenso schöner und naiver Würde, wie in den bewegten Scenen in höchst energischer Bethätigung, welche das Kühnste nicht scheut, aber durchweg durch ein edles Maass gebunden ist, kund giebt. Die körperliche Durchbildung ist überall mit feinem Verständniss beobachtet.

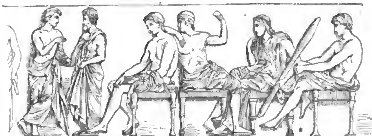
Die Sculpturen des Parthenon, deren Reste zum grössten Theil im britischen Museum zu London aufbewahrt werden, erscheinen wesentlich abweichend von diesen Arbeiten und auch unter sich verschieden. Von den Hautreliefs der Metopen des äusseren Gebälkes stellen die erhaltenen zumeist Kampfscenen, namentlich des Kentaurenkampfes, dar; ihre Behandlung ist auffallender Weise noch mehr oder weniger befangen; es ist vorherrschend, bei allerdings grossen Intentionen im Einzelnen,

etwas Herbes, Starres, Gespreiztes in diesen Gestalten, was doch nicht sowohl der Einwirkung alterthümlicher Gewöhnung, als einer in sich noch minder fertigen künstlerischen Thätigkeit zu entsprechen scheint. — Der grosse Fries, der im Inneren der Halle rings um das Tempelhaus umherläuft, enthält eine Darstellung des Festzuges der Panathenäen, zu deren Feier der Tempel selbst erbaut war: an der Rückseite die Vorbereitungen für den Reiterzug: an beiden Langseiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten- und Citherspieler, die Opferzüge; an der Vorderseite eine sitzende Götterversammlung, Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, ordnende Magistrate, — das Ganze eine überaus reiche Composition, die sich auf das Klarste entwickelt und so lebendig wie in frischer, reiner Naivetät durchgeführt ist, ein Lebensbild, in welchem sich die edelste Zucht und Sitte widerspiegelt. Die Ausführung ist, mit genialer Leichtigkeit, in sehr flachem Relief gehalten: die Technik ist verschieden, theils in mehr durchgeführter Modellirung, theils mit schärfer umschnittenen Umrissen. — Die Giebel waren mit Gruppen von Kolossalstatuen ausgefüllt, im östlichen Giebel die Geburt der Athene (oder ihre erste Erscheinung unter den Göttern), im westlichen den Streit zwischen der Göttin und Poseidon um die Schutzherrschaft Athens darstellend. Hievon sind nur einzelne Statuen und Fragmente erhalten.



Metope des Parthenon.

Diese gehören zu den grossartigsten Resten hellenischer Kunst. Es ist eine majestätische Hoheit in diesen Gestalten, bewirkt vor Allem dadurch, wie das Bedeutungsvolle des organischen Verhältnisses erfasst und in grossen Linien wiedergegeben ist, auch die Gewandung sich solchem Bedingnisse in freiem Spiele oder straff angezogen fügt, — ein erhabenes Selbstgenügen, welches diesen Gestalten, bei aller Fülle und Entwickelung des körperlichen Daseins, das Gepräge heiliger Strenge giebt, sie fast unnahbar erscheinen lässt und auch bei der unmittelbar gruppenmässigen Verbindung (insbesondere bei jenen beiden weiblichen Gestalten, deren



Von dem inneren Friese des Parthenon.

eine halb im Schoosse der anderen ruht,) das Bedürfniss einer innigeren künstlerischen Wechselwirkung (als der nur linearen) noch nicht kennt.

Die Sculpturen des Theseustempels und des der Nike Apteros sind, wie diese Gebäude selbst, der Zeit des Kimon, wenn auch etwa den letzten Jahren seiner Wirksamkeit um die Mitte des fünften Jahrhunderts mit Zuversicht zuzuschreiben. Ihre Verschiedenheit von denen des Parthenon, ihre in sich beschlossene Vollendung bezeichnen sie als Werke einer selbständigen, eigenthümlich ausgeprägten Schule. In ihrem ganzen Charakter, in dem kräftigen, auf die kühnste Bewegung gerichteten Leben, welches in ihnen sich offenbart, erscheint diese Schule als ein Zeugniss derjenigen künstlerischen Richtung, welche durch Myron ausgebildet und vertreten war; sie hatte sich ohne Zweifel, mittelbar oder unmittelbar, unter seinem Einflusse entwickelt. Die Köpfe der Reliefs beider Tempel sind leider durchgängig verletzt. (Vergl. hiezu, was im Folgenden über die Köpfe der phigalischen Reliefs bemerkt ist.) — Die Sculpturen des Parthenon sind Arbeiten der Schule des Phidias; in ihnen scheint überall, der Richtung des Meisters gemäss, das vorzüglichste Gewicht auf die innerliche Bedeutung des Gegenstandes gelegt. Das minder Beholfene in den Metopenreliefs verräth eine Schule, die mit den Leistungen der vorigen ausser Verbindung steht, die mit selbständigen Anfängen beginnt und deren eigenthümliche Richtung in diesen Gegenständen heftig bewegten Lebens die entsprechende Aufgabe nicht findet. In dem so wundervollen inneren Friese kommt es vor Allem doch auf die Composition als solche und mehr nur auf die geistreiche Andeutung ihrer Darstellungen als auf deren selbständig plastische Durchbildung an; das flache Relief, der Umstand, dass die scharf abfallenden Conture der Gestalten nicht vermieden sind, dass die Gestalten einander häufig, mit nicht immer genügender Berücksichtigung der Reliefhöhen, theilweise decken, lässt die Arbeit überhaupt mehr im Charakter einer sculptirten Zeichnung oder Malerei (nach dem einfachen Standpunkte der Kunst der Malerei während dieser Epoche) aufgefasst erscheinen; und ohne Zweifel war dieser ihr Charakter durch eine verhältnissmässig starke Farbenanwendung noch entschiedener hervorgehoben. Die Giebelstatuen scheinen uns, ob auch nur in Bruchstücken, das eigenthümliche Wesen des Meisters am Schlagendsten entgegenzuführen. Ob er selbst, in den Modellen oder in der Marmorausführung, die eigne Hand an sie mit angelegt, wissen wir freilich

nicht; jedenfalls dürfen wir hier die Thätigkeit vorzüglichster Schüler, wie uns für die Giebelstatuen des olympischen Tempels die Namen von solchen überliefert sind, mit Ueberzeugung annehmen.

Am Erechtheion sind zunächst die weiblichen Statuen, welche die Decke des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen, von Bedeutung. Es sind Jungfrauen in panathenaïschem Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; in den Gestalten und in der Gewandung ist das schönste körperliche Leben bereits in weichem Flusse entwickelt. Noch entschiedener spricht sich die spätere Zeit, welcher das Erechtheion angehört, in den leider geringen Fragmenten der Friessculpturen desselben, deren Inhalt sich auf die Mythe und den Cultus des Tempels bezogen zu haben scheint, aus. In den verschiedenartigeren, bewegteren Stellungen dieser Figurenreste zeigt sich eine weicher durchgeführte Behandlung, die bereits auf die folgenden Entwickelungen der hellenischen Kunst hinüberdeutet.

Von dem Athenetempel zu Sunion sind einige sehr zerstörte Metopenreliefs, zum Theil mit der Darstellung von Kentaurenkämpfen, erhalten. Ueber ihre künstlerische Beschaffenheit fehlt es an näherer Angabe.

Unter den peloponnesischen Tempelsculpturen kommt zunächst der grosse innere Fries des Tempels von Bassä bei Phigalia (jetzt im britischen Museum zu London) in Betracht, der in einer durchlaufenden Darstellung in starkem Relief einerseits einen Amazonenkampf, andrerseits einen Kentaurenkampf und zwischen beiden Apollon und Artemis enthält. Die Composition ist durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, die höchste Kühnheit und Lebendigkeit ausgezeichnet. Sie erinnert, ihrer künstlerischen Grundrichtung nach, entschieden an die Friesreliefs des Theseustempels und des der Nike Apteros zu Athen; auch wiederholen sich einzelne der in diesen beiden enthaltenen Scenen hier in mehr oder weniger freier Nachbildung, der Art, dass hier (ähnlich wie in der Architektur des Tempels) ein attischer Einfluss, und zwar jener älteren athenischen Bildhauerschule, mit Bestimmtheit ersichtlich wird. Doch steigert sich die lebenvolle Kühnheit hier zu einer eigenthümlich hastigen und scharfen Manier; es fehlt nicht an manchem Gewaltsamen und Uebertriebenen in der körperlichen Bewegung und im Wurfe der Gewänder; auch steht die technische Durchbildung gegen die feinere Grazie jener athenischen Arbeiten zurück. In diesen Elementen scheint sich das Wesen einer minder durchgebildeten Lokalschule, welcher die Ausführung obliegen und welche sich in übertriebener Nachbildung des mehr Aeusserlichen gefallen mochte, auszusprechen. Hinzuzufügen ist, dass trotz der höchst erregten Bewegung die Köpfe, mit Ausnahme der etwas karikirten der Kentauren, des momentanen Ausdruckes ganz entbehren, im Einzelnen selbst noch eine alterthümliche Starrheit bemerken lassen. Bei dem Zusammenhang mit jener älteren athenischen Bildhauerschule, welche auf die Richtung des Myron zurückzuführen ist, darf hierin wiederum vielleicht eine Nachwirkung der letzteren erkannt werden. (Eine Lokalschule, wie die in Rede stehende, konnte am Wenigsten befähigt sein, die myronische Starrheit der Köpfe in ein mehr begeistigtes Leben umzuwandeln.)

Dann sind einige Metopenfragmente des Zeustempels von Olympia (jetzt im Louvre zu Paris) anzuführen. In diesen Metopen waren die Thaten des Herakles dargestellt; das Bruchstück des Heros, wie er den knossischen Stier bändigt, die Figur einer, einem der Kämpfe zuschauenden Göttin oder Nymphe, die des sterbenden nemeïschen Löwen sind die wichtigsten dieser Fragmente. Die Figur des Herakles hat, bei energischer Körperlichkeit, etwas übertrieben Gewaltsames in der Bewegung; die weibliche Gestalt ist in schönster Naivetät entworfen, in der Behandlung des Gewandes aber von einer fast rohen Einfachheit; der Löwe noch in völlig archaïscher Strenge. Auch diese Elemente scheinen auf eine Lokalschule zu deuten, welche hier der Thätigkeit des Alkamenes bei Ausführung der Giebelstatuen in ihrer Eigenthümlichkeit gegenüberstand und, ähnlich wie die Architektur des Tempels, ohne Zweifel als eine dorische zu fassen ist.


Metopenrelief von Olympia.

In den Resten sicilisch-dorischer Tempelsculptur, welche dieser Epoche angehören, zeigt sich ein bemerkenswerthes Festhalten an der alterthümlichen Weise.

Von dem südlichen Tempel des östlichen Hügels zu Selinunt sind fünf fragmentirte Metopenreliefs mit verschiedenen mythischen Darstellungen (jetzt im Museum zu Palermo) erhalten. Sie haben die technische Eigenthümlichkeit, dass sie der Masse nach aus dem Tuffstein des Landes bestehen, während die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor gearbeitet und eingefügt sind, ein Verfahren, welches an die Technik der sogenannten Akrolithen erinnert. Sie tragen das Gepräge hellenischer Blüthezeit, doch noch mit entschiedener Nachwirkung alterthümlichen Elementes, dessen hartnäckigere Dauer schon die sicilische Architektur erkennen lässt. Bei lebenvoller Durchbildung des Gedankens, energischer Charakteristik und feinem Gefühle für den körperlichen Organismus haben die Gestalten noch etwas kurze Verhältnisse, ist ihre Bewegung häufig noch schüchtern, ist die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch in streng schematischer Weise geordnet.

Die sehr geringen Reste von den äusseren Sculpturen des Zeustempels zu Agrigent zeigen entwickelt freie Formen, während die Kolossalstatuen der Giganten im Inneren des Tempels, wohl mit Rücksicht auf ihre Einfügung in das Gerüst der Architektur und dessen Gesetze, noch in streng archaïscher Weise behandelt sind.

Unter den Einzelbildwerken dieser Epoche ist zunächst das Fragment einer Statue der trauernden Penelope, im Vatikan zu Rom, zu nennen.[1] In der so reizvollen wie empfundenen Durchbildung eines noch

[1] Es ist das im Museo Chiaramonti befindliche Fragment, während die voll-

alterthümlichen Motivs darf dies Werk als ein Beispiel der Richtung des Kalamis, welche den Beginn der höheren Entfaltung der attischen Kunst bezeichnet, aufgefasst werden. — In durchgebildetem Adel, hoch und streng, nicht ganz ohne Reminiscenzen an eine noch typische Behandlungsweise, aber voll ruhiger Klarheit erscheint die als Orest und Elektra benannte Gruppe des Museums von Neapel (neuerlich als Hippolyt und Phädra erklärt). [1] — Den parthenonischen Sculpturen in der stillen Würde des Gedankens, der harmonischen Ruhe, der naiven Behandlung nahe stehend, ist ein Relief desselben Museums, dessen Gestalten inschriftlich als Orpheus, Eurydike und Hermes benannt werden; während sie auf Wiederholungen desselben Reliefs, in der Villa Albani zu Rom und im Louvre zu Paris, als Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet sind. — Zahlreiche Reliefs attischer Grabdenkmäler, einfacher Grabsteine oder grosser Steinvasen, zu Athen, in den Museen von Berlin, Paris u. s. w. zeigen dieselbe Richtung, dieselbe klare und naive Compositionsweise in einer zumeist mehr handwerklichen Ausführung. Die Darstellung ist in der Regel der Abschied des Gestorbenen von den Seinen.


Statue des Adorante.

Als ein Werk polykletischer Schule oder Richtung ist die Bronzestatue eines betenden jünglingshaften Knaben, des sogen. Adorante, — eines olympischen Siegers in den Wettkämpfen der Knaben, welche die Zierde des Berliner Museums ausmacht, zu bezeichnen. In dieser Gestalt ist noch nichts von den geistigen und formalen Wandlungen, die mit den hellenischen Meistern der folgenden Periode eintraten, wahrzunehmen; sie ist noch durchaus erfüllt von der hohen Einfalt, dem keuschen Ernste, der naiven Natürlichkeit, welche das künstlerische Wesen dieser Epoche ausmacht. Zugleich aber giebt sich in ihr das innigste Lebensgefühl, das lauterste Gleichmaass der körperlichen Entwickelung kund, geht aus dem einfachen Motiv der Bewegung ein völlig wohllautender Rhythmus in Formen und Linien hervor, der Art, dass wir hier in der That ein Bild der reinen Vollendung irdischen Seins in edelster Anspruchlosigkeit vor uns sehen. [2] —

ständigere Wiederholung derselben Composition im Mus. Pio-Clementino (ebenfalls im Vatikan) von untergeordnetem Werthe ist.

[1] Panofka, in Gerhard's Denkmälern, Forschungen nnd Berichten, Lief. XVII, p. 6. — [2] Dieser Ausführung gegenüber sieht sich der Herausgeber zu der Bemerkung veranlasst, dass das besonders schlanke Verhältniss im Bau des Körpers dieser schönen Statue eher auf die spätere lysippische Zeit und Kunst hinzuweisen

Das Münzgepräge behält auch in dieser Epoche, zumal im eigentlichen Hellas, eine vorherrschend schlichte Behandlung. In Athen bleibt man mit Absicht bei dem alterthümlich strengen Symbol des Athenekopfes; an andern Orten werden die einfachen Typen in mehr gemessener Weise durchgebildet, wie bei der schönen Chimära der sikyonischen Münzen. Am Meisten entwickeln sich wiedernm die sicilischen Münzen zur künstlerischen Form; die von Selinus und Agrigent, — die letzteren mit den schönen Bildern der Skylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite, — gehören zu den vorzüglichsten Beispielen der Zeit.

Malerei.

Die Kunst der Malerei tritt mit dem Beginn dieser Epoche, und sofort in grossen und umfassenden Leistungen, hervor. Ihre Mittel sind noch beschränkt, noch nicht zur selbständig eigenthümlichen Wirkung ausgebildet, noch erst auf eine blosse Andeutung des Darzustellenden (in Abhängigkeit von deu formalen Gesetzen der Scnlptur) hingewiesen. Um so leichter aber ist es ihr, sich in reicher Fülle auszudehnen, vielseitige gedankenhafte Bezüge in der Verknüpfung mannigfacher Darstellungen zu entwickeln. Zugleich ersetzt ihr leuchtender Farbenschimmer wenigstens einen Theil des Reizes, dessen sie im Verhältniss zu der vollausgeprägten Sculptur (bei welcher die Farbe auch im hervorstechenden Falle immer nur von bedingter Wirkung sein konnte) entbehrt. So erfreut sich die Malerei, ob auch erst in ihren Anfängen, der lebhaftesten Theilnahme von Seiten der Zeitgenossen; wird den ausgezeichnetsten Künstlern dieses Faches schon die ehrenvollste Anerkennung gewidmet.

Polygnotos, von der Insel Thasos gebürtig und in Athen eingebürgert, ist der erste grosse Meister dieser Kunst. Der Beginn seiner namhaften Leistungen fällt noch in die Zeit Kimon's, mit welchem er persönlich befreundet war und durch dessen Veranlassung er etwa im Jahr 462 nach Athen gekommen zu sein scheint. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.[1] Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen; den einzelnen Figuren waren zum nöthigen Verständniss die Namen beigeschrieben. Perspectivische Combination konnte hierin noch so wenig erstrebt sein, wie malerische Gesammtwirkung; auch genügte in der Modellirung des Einzelnen noch eine conventionelle Andeutung; so dass für die Anschauung des Aufbaues und

---

scheint, welcher denn auch Kugler in den früheren Auflagen des Handbuches das Werk zuspricht. W. L.

[1] Pausanius, X, 25—31. Vergl. Goethe, ges. Werke, 44, S. 95 u. A.

der Behandlung derartiger Werke die neueren, namentlich italienischen Wandmalereien des 13ten und 14ten Jahrhunderts n. Chr. im Allgemeinen als maassgebend erscheinen. In der Zeichnung an sich ist dagegen die höchste künstlerische Bedeutung und eine feine Durchbildung vorauszusetzen. Polygnot wird ausdrücklich als Maler des Ethos, der hohen Stille des Gemüthes, bezeichnet; insbesondere wird die Anmuth seiner Frauengestalten, die Grazie der Gesichtsbildung, der leichte Faltenwurf reichbewegter Gewandungen neben dem Farbenglanz der letzteren in seinen Gemälden gepriesen.

Zeitgenossen des Polygnot, die zum Theil in denselben Lokalitäten wie er gemalt hatten, waren Onatas von Aegina (der Bildhauer, der als der letzte Meister der altäginetischen Schule schon früher, S. 109, genannt ist), Mikon von Athen und Panänos, der Bruder des Phidias. Dionysios von Kolophon suchte den Polygnot nachzuahmen, ohne doch seine Grossartigkeit zu erreichen.

Weitere Fortschritte in der Malerei knüpfen sich an die Namen zweier andrer Maler von Athen. Der eine ist Agatharchos, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der als Dekorationsmaler, für die Bühne des athenischen Theaters und für den Luxus des Privatlebens, thätig war. Ausbildung der Perspective für die Zwecke der künstlerischen Wirkung scheint das Bedingniss und der Erfolg solcher Thätigkeit. — Der andre, der Zeit gegen den Schluss des Jahrhunderts angehörig, ist Apollodoros, der „Schattenmaler", der zuerst die Wirkungen der Beleuchtung, — Licht, Schatten, Widerschein, sammt den hiedurch bedingten Stimmungen der Farben, beobachtet und in die Kunst eingeführt haben soll. Hiemit war der Malerei das Feld selbständiger Kraft bereitet. Gleichzeitig mit ihm begann ein ähnliches Streben in der ionischen Malerschule, deren Entwickelung der folgenden Periode angehört. —

Als Beispiele für die Malerei dieser Epoche können wiederum nur die handwerklichen Zeichnungen der hieher gehörigen Vasenmalereien aufgeführt werden. Diese unterscheiden sich von den älteren in Form und Gehalt durch eine grössere Milde und Heiterkeit. Die Darstellungen sind roth (die Thonfarbe des Gefässes) auf schwarzem (aufgemaltem) Grunde; die Gegenstände sind der Heroenmythe entnommen oder enthalten mannigfache Scenen des Lebens, namentlich der athletischen Vorübung. Die Zeichnung ist zumeist sehr sauber, der Styl, dem längeren Verweilen des Handwerkes an der überlieferten Form entsprechend, mehr oder weniger archaisch, zum Theil noch von entschiedener Strenge. Gegen den Schluss der Epoche löst sich jedoch die Gebundenheit dieses Styles und es tritt auch hier jener freie naive Adel ein, der überall das Wesen der hellenischen Kunst dieser Zeit bezeichnet.

Dritte Periode.

Allgemeines.

Mit dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. tritt eine neue Epoche der Entwickelung der hellenischen Kunst, — die ihrer zweiten grossen Blüthe, ein. Sie dauert bis gegen den Schluss des vierten Jahrhunderts. Es ist die Zeit des lebhaften Widerspiels der Kräfte im Inneren des hellenischen Lebens, welche auf den peloponnesischen Krieg gefolgt war, und des schliesslichen Zusammenfassens derselben durch die macedonische Macht unter Alexander d. Gr. Die gemessene Hoheit, welche das Siegel der Kunst in der vorigen Epoche gewesen war, konnte bei jenen Wandlungen des Lebens nicht bestehen; sie musste sich gemach auflösen; aber bei der Lockerung ihrer Bande gewannen mannigfach neue Keime Raum zur Entfaltung.

Der Unterschied der Kunst des vierten Jahrhunderts von der des fünften besteht zunächst darin: dass es fortan nicht sowohl auf das Gebilde an sich, auf die Entfaltung seines Organismus, die Aeusserung seiner Lebensfähigkeit und seiner Lebenskraft, den Rhythmus seiner Verhältnisse, als vielmehr auf die Gesetze seiner Erscheinung in diesen und den anderweit erforderlichen Beziehungen, — auf den Schein (im höchstberechtigten künstlerischen Sinne des Wortes) ankommt. Die Gestalt soll nicht bloss da sein, sie soll zugleich die Wirkung ihres Daseins zur Schau bringen. Aber die werkthätige Kunst dieser Epoche begnügt sich nicht mit dem äusserlichen Princip; in innigem Wechselverhältniss mit den Strömungen der Zeit und der tieferen geistigen Erregung derselben giebt sie der Gestalt von vornherein zugleich den Zweck der Wirkung, lässt sie demgemäss das persönlich Individuelle an die Stelle des Generellen, Gattungsmässigen treten, den Ausdruck der Empfindung, des Affektes, des Pathos oder doch der Befähigung hiezu sich vorzugsweise geltend machen. So entfaltet sich eine künstlerische Richtung, in welcher die volle Scheinbarkeit der Gestalt nicht bloss als ein Element feinerer Durchbildung, sondern als innerliches Grundbedingniss gegeben ist. So löst sich die Gestalt aus ihrem in sich geschlossenen Dasein, tritt sie in Beziehungen nach aussen, wird sie vermögend, die von aussen herantretenden Beziehungen auch in sich aufzunehmen und widerzuspiegeln.

Es ist ein malerisches Element, dessen Erwachen sich in alledem kund giebt. In der That hat die Kunst der Malerei für diese Epoche eine ausgezeichnete Bedeutung, indem sie, und zwar schon im Beginn derselben, ehe noch in den übrigen Künsten die neue Richtung durch vorzüglich namhafte Meister vertreten wird, zur vollen Entwickelung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit gelangt. Das Maass des Verhältnisses zwischen der Malerei und den übrigen Künsten, — ob überhaupt und in welcher Weise etwa diese unter einer überwiegenden Einwirkung jener ihre weitere Ausbildung empfingen, ebenso wie die Malerei bisher durch sie genährt war, — kennen wir freilich nicht; es fehlt uns eben an aller Anschauung von Meisterwerken der hellenischen Malerei, und die Notizen der alten Schriftsteller über ihre Leistungen, einen wie reichlichen Betrieb sie auch erkennen lassen, sind allzu dürftig, um auch nur die

mässigste Anschauung ersetzen zu können. Die Feststellung des Verhältnisses im Allgemeinen bedarf indess einer derartigen Rücksichtnahme nicht. Malerischer Sinn und malerische Empfindung machen sich überall durch ein Streben nach weicherer Belebung, nach tieferer Beseelung geltend; die Wechselwirkungen von Licht und Schatten, in dem Schmelz der Uebergänge, in den kräftigen Gegensätzen zwischen beiden, — die Grundbedingungen malerischer Behandlung, gewinnen eine wesentliche Bedeutung unter den künstlerischen Darstellungsmitteln. Diesen Bedingungen gemäss entfaltet sich die rhythmische Gliederung des plastischen Werkes zur vollkommenen Freiheit, unabhängig auch von jenem äusserlichen Hülfsmittel farbiger Zuthat (oder der Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Stoffen); und so verschwindet fortan die unmalerisch polychromatische Behandlung der Sculptur, auch der Architektur, welche in der vorigen Epoche noch eine so hervorragende Bedeutung gehabt hatte, bald entweder durchaus, oder sie erhält sich nur in einzelnen Reminiscenzen, nur in untergeordneten Beiwerken.[1]

Die Stellung der Sculptur und der Malerei des vierten Jahrhunderts ist hiemit, wenigstens ihren Grundzügen nach, angedeutet. Es ist hinzuzufügen, dass dasselbe malerische Element auch auf die Architektur seinen Einfluss äussert. Die Weite dieses Einflusses, namentlich etwa in Bezug auf die Totalität der baulichen Erscheinung, ist bei der geringeren Anzahl erhaltener architektonischer Reste wiederum nicht füglich nachzuweisen. In der Detailbehandlung macht sich eine reicher dekorative Formensprache geltend, welche der Architektur die eigenthümlichsten Reize hinzufügt und mit dem gesammten künstlerischen Wesen dieser Zeit im Einklange steht.

In Betreff der lokalen Verhältnisse ist zu bemerken, dass die attische und die peloponnesische Kunstschule aufs Neue in lebhafter Thätigkeit erscheinen; die vorzüglicheren monumentalen Unternehmungen in Hellas gehören, nachdem der athenische Staat seine Herrscherstellung eingebüsst hatte, dem Peloponnes an. Der Westen, Sicilien und Grossgriechenland, tritt von aller umfassenderen Theilnahme an den künstlerischen Entwickelungen zurück. Statt seiner gewinnt jetzt das griechische und gräcisirte Kleinasien in dieser Beziehung eine hervorragende Bedeutung. Neben der ionischen Malerschule entfaltet sich dort die ionische Architektur in einer Anzahl grossartiger Beispiele; auch die griechisch-asiatische Sculptur bekundet sich durch eine Fülle eigenthümlich beachtenswerther Werke.

Architektur.

Die Verhältnisse der architektonischen Entwickelung dieser Epoche sind nicht zur völligen Genüge festzustellen.

In Hellas selbst scheint man vorzugsweise an der überlieferten dorischen Form festgehalten, aber den Sinn für ihren Charakter und ihre

[1] Dass die vielbesprochene „Circumlitio“ an den Marmorwerken des Praxiteles Bemalung, und zwar naturgemäss durchgeführte malerische Bemalung, gewesen sei, ist durchaus unerwiesen. Vgl. meine kleinen Schriften u. s. w. I, S. 313, 344, f.

Bedeutung nur noch in seltnen Fällen bewahrt zu haben. Man wandte sich leichteren, schlankeren Verhältnissen zu, man nahm den eigentlich bezeichnenden Theilen ihr Gewicht, man bildete die vorzüglichst charakteristischen Glieder, wie z. B. den Echinus des Kapitäls, in einer charakterlos flachen Form. Die Reste entsprechender Monumente bezeugen es, dass es sich hier um eine Tradition handelte, welche die Zeit nur noch aus überkommener Gewöhnung mit sich führte. Die ionische Form wurde, wie bisher, wenigstens in einzelnen Fällen angewandt; für sie fehlt es (in Hellas) besonders an hinreichenden Beispielen. Ausserdem erscheint die dekorativ prächtige korinthische Form, welche den anmuthvollen Blätterkelch an die Stelle des ionischen Volutenkapitäls setzt und früher, in kaum ganz sicheren Beispielen, nur für vereinzelte Säulen angewandt war, nunmehr in wirksamer systematischer Verwendung.

An den bedeutenden Monumenten, mit denen sich die kleinasiatische Küste schmückt, entfaltet sich der ionische Baustyl in reicher Blüthe und consequenter Durchbildung, aber dabei nach einem gewissen schulmässigen Uebereinkommen, welches gegen die geistreiche Freiheit der attisch-ionischen Reste des fünften Jahrhunderts doch schon ein wenig im Schatten steht. Die Säulen haben theils die reizvoll ausgebildete, eigentlich sogenannte ionische, theils die attische Basis. Die Volutenkapitäle sind einrinnig, zum Theil schon, in minder lebendiger Weise, mit geradlinigem ungesenktem Kanale zwischen den Voluten. Die Gebälke haben überall den hellenischen Fries angenommen, zugleich aber die traditionelle (ursprünglich der frieslosen Architektur angehörige) Form der Zahnschnitte als eine dekorative Zuthat beibehalten, indem sie dieser durch Hinzufügung von Eierstabgesimsen in der Regel eine wirksamere Fülle geben. Neben solcher Fassung des ionischen Säulenbaues bekundet die griechisch-asiatische Architektur im Uebrigen Neigung und Fähigkeit zu einer freier dekorativen Behandlungsweise, die, in der Richtung des ionischen Gefühles, das Höchste von anmuthvoller Wirkung erreicht.

Es ist hinzuzufügen, dass die überwiegende Bauthätigkeit dieser Epoche, zumal was die erhaltenen Reste derselben betrifft, der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehört.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts scheint der Tempel der Athena Alea zu Tegea, der grösste und prachtvollste des Peloponnes, erbaut worden zu sein. Baumeister desselben war der Bildhauer Skopas. Der Tempel hatte im Aeusseren ein ionisches Peristyl, im Innern dorische Säulen und Gallerieen mit korinthischen Säulen über diesen. Die systematische Anwendung der korinthischen Säulenform findet sich hier, soviel uns bekannt, zum ersten Male; das ganze Gebäude dürfte für die Umwandlungen des architektonischen Styles von vorzüglichster Bedeutung gewesen sein. Vielleicht ergeben sich künftig, bei gründlicher Durchforschung der Lokalität, wo einstweilen minder wichtige Reste zu Tage liegen, nähere Aufschlüsse.

Umfassende Bauausführungen fanden sodann, im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei der Wiedererrichtung des Staates und der Stadt Messene statt. Die dort befindlichen Reste (dorischer Art) gehören im Wesentlichen jedoch einer jüngeren Epoche an.

Aus der späteren Zeit des Jahrhunderts rühren die Ueberbleibsel des Zeus-Tempels zu Nemea in Argolis her. Es war ein dorischer Bau. Die Reste lassen ein bestimmtes Studium der baulichen Eigenthümlichkeiten des Parthenon zu Athen erkennen, bekunden gleichzeitig aber, in einer erkünstelten Steigerung der letzteren, welche den gewichtigen Ernst des Dorismus aufhebt, Missverständniss und Verflachung der überlieferten Form. — Eine ähnliche Verflachung des Dorismus sprach sich an den (jetzt verschwundenen) Resten einer Halle auf der Insel Delos aus, welche von Philipp von Macedonien, dem Vater Alexanders d. Gr., gebaut war.

Athen besitzt ein Paar kleine Bauten von zierlich dekorativer Art aus der Spätzeit des Jahrhunderts, choragische Monumente, zur Aufstellung des in musischen Siegen errungenen Preises, des heiligen Dreifusses, bestimmt. Das eine ist das Monument des Lysikrates, ein über



Monument des Lysikrates. (Oberer Theil.)

hohem Untersatz sich erhebender Rundbau, mit korinthischen Halbsäulen und geschmücktem Gebälke versehen und oberwärts einen reichen Aufsatz in Blumenform, welcher ohne Zweifel den Stamm des Dreifusses bildete, tragend. Die weichen Gliederformen, der noch strenge Adel in der Bildung des Blätterkelches der Kapitäle und in dem Blattwerk jenes Aufsatzes geben charakteristische Beispiele für den architektonischen Geschmack der Zeit und für die attische Richtung desselben. — Das andre ist das Monument des Thrasyllos, eine Grotte, in welcher der Dreifuss sich befand, mit leichter dorisirender Pfeiler-Umrahmung, — später, als Thrasykles, der Sohn des Thrasyllos, die Anlage auch für sich zum choragischen Monumente weihte, mit einem lastenden attikenartigen Oberbau und (wahrscheinlich erst damals) mit einem Mittelpfeiler versehen.

In derselben Spätzeit wurden an dem Heiligthum der Demeter zu Eleusis, den Resten zufolge, bedeutende Bauanlagen ausgeführt. Der

Tempel selbst empfing eine ansehnliche dorische Vorhalle, in deren Formen das Muster der perikleïschen Zeit thunlichst nachgeahmt ward. Der innere Hof des Tempels wurde mit einem glänzend geschmückten Propyläenbau von sehr eigenthümlicher Anlage, mit Pfeilern und Säulen, versehen; die Pfeilerkapitäle in reicher, doch wiederum strenggehaltener Akanthusbildung, die Gliederungen von weicher Formation. Zu den Seiten der Propyläen, an der Mauer, befand sich eine ohne Zweifel gleichzeitige einfache ionische Säulenstellung. — Die Propyläen des äusseren Hofes sind abermals später (vergl. unten). Vor diesem stand ein kleiner Tempel der Artemis Propyläa, mit dorischer Vor- und Hinterhalle, dessen edle Verhältnisse und zumeist noch sehr reine Formen auf eine Erbauungszeit in den früheren Decennien des vierten Jahrhunderts zu deuten scheinen. —

Die Bedeutung der ionischen Tempel Klein-Asiens für die Geschichte der griechischen Architektur erhellt zunächst aus dem Umstande, dass von der Mehrzahl derselben die Baumeister genannt werden und dass diese, wie uns berichtet wird, fast überall besondre Schriften über die Bauten verfasst hatten, ein Verhältniss, welches dem der höheren Durchbildung der dorischen Architektur im fünften Jahrhundert entspricht, wo es ebenfalls an den Meisternamen nicht fehlt und wo z. B. Iktinos über den von ihm geführten Bau des Parthenon geschrieben hatte.



Säulen des Apollotempels zu Didymö.

Die wichtigsten der geschichtlich genannten und in ihren Trümmern erhaltenen Gebäude, sämmtlich Peripteraltempel und im Wesentlichen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, sind die folgenden. — Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene, von Pytheos gebaut und von Alexander d. Gr. geweiht, ein Gebäude von vorzüglich klarer Durchbildung, die Säulen mit edeln Kapitälen und schönen ionischen Basen. (Die Propyläen des Tempels sind später, vergl. unten.) — Der Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia am Mäander, von Hermogenes gebaut, dem vorigen Tempel in der Behandlung ähnlich (doch die Säulen mit attischen Basen), nach den Berichten der Alten der schönste unter den asiatischen Tempeln. — Der Tempel des Dionysos zu Teos, ebenfalls von Hermogenes gebaut. — Der Tempel des Apollon zu Didymö bei Milet, schon im Anfange des Jahrhunderts von Paeonios und Daphnis begonnen, aber langsam gefördert und nicht beendet; ein kolossales Gebäude mit doppelter Säulenumgebung, in dieser Säulenarchitektur schon

sehr leicht, in den Einzelheiten selbst der genügenden Kraft entbehrend. Von höchster Schönheit aber der Innenbau der grossen Cella, mit Wandpfeilern, deren Bekrönung die glücklichste und eigenthümlichste Ausgestaltung des ionischen Formenprincips für die Pfeilerform bekundet; auch an entsprechender Stelle mit korinthischen Halbsäulen, deren Kapitäl die nicht minder glückliche Durchbildung dieser Form im reinsten hellenischen Sinne enthält.

Ein hochgefeierter Bau, von dem uns eine leider nicht sehr klare Kunde erhalten ist, war das Mausoleion, das Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos, um die Mitte des vierten Jahrhunderts begonnen. Es war ein von einer Säulenstellung umgebenes Gebäude, über welchem sich — Orientalisches mit Hellenischem verschmelzend — ein pyramidaler, mit einer Quadriga gekrönter Oberbau erhob. Als Architekten werden Satyros und Pytheos genannt. Bei dem heutigen Budrun sind geringe, noch nicht genügend durchforschte Reste des Gebäudes erhalten.

Sculptur.

Unter den Bildhauern dieser Epoche ist zunächst Damophon von Messene zu nennen, der im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei jener Wiedererrichtung des messenischen Staates, die Heiligthümer von Messene und Megalopolis mit Götterbildern versah. Die Arbeiten bestanden theils aus Marmor, theils waren es Akrolithe, das Nackte aus Marmor, die Gewandung aus wahrscheinlich vergoldetem Holze. Die künstlerische Thätigkeit des Meisters erscheint wie eine späte Nachfolge der durch Phidias begründeten Richtung; zu glänzenderen chryselephantinen Werken, über die nichts berichtet wird, mochten die Mittel schon nicht mehr zureichend sein. Doch war Damophon auch in dieser Technik erfahren, indem er den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, dauerhaft herstellte. Ueber den eigenthümlichen Werth seiner Arbeiten wird nichts gesagt.

Wesentlich anders erscheint die neue Bildhauerschule von Athen. Auch sie hatte es vorzugsweise mit der Darstellung von Götterwesen zu thun, aber nicht mehr mit denen, welche als Urbilder des Seins in der heiligen Stille des Tempels thronten: mit denen vielmehr, in welchen der Drang mittheilenden Lebens, Neigung, Gewährung, Begeisterungsfülle zur Erscheinung kommen sollte, mit den Gestalten des jugendlichen Triebes, der geschlechtlichen Wonne. Und wie diese Wesen aus dem Geheimniss des priesterlichen Heiligthums in das Leben hinaustraten, wie Chöre dämonischer Gestalten, untergeordnete Repräsentanten ihrer Machtfülle, ihnen das Geleit gaben, so boten auch die letzteren nunmehr dem Künstler Stoff zu vielfach abgestufter Darstellung. Dämmernde Stimmung, Heiterkeit und Freude, glühender Rausch oder, wo feindliches Hemmniss entgegen getreten war, Leidenschaft und Leiden gaben sich in den Gestalten kund, deren reizvoll entwickelte Körperlichkeit, unbehindert in sich und weich geschmeidig wie der Hauch des Gemüthes, solcher Aufgabe völlig entgegen kam. Das Material der künstlerischen Arbeit war jetzt

fast ausschliesslich Marmor, der, wie kein andrer Stoff, die zarteste Durchbildung, die innigste Beseelung, die feinste Berechnung jener malerischen Durchbildung verstattet.

Der erste grosse Meister der Schule ist Skopas, von der Insel Paros, in der ersten Hälfte und um die Mitte des vierten Jahrhunderts blühend. Werke von ihm waren weit verbreitet; es waren zumeist Götterbilder, aber solche, deren Erscheinung oder Auffassung der eben bezeichneten Richtung vorzugsweise angehört: der nachmals sogenannte palatinische Apollon, langgewandet und mit der Cither, als begeisterter Führer des Musenreigens; andre Personen des apollinischen Mythus; Aphrodite und Gestalten ihres Kreises, — eine dieser Aphroditestatuen ausdrücklich als nackt bezeichnet, das erste Beispiel der Art; Dionysos und Figuren seines Gefolges, darunter eine Mänade, welche im wildesten Momente bacchischen Taumels dargestellt war; eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippokampen sitzend, welche, wie es scheint, die von Hephästos für Achill gefertigten Waffen trugen, u. s. w. Auf den Apollo Musagetes scheint eine im vatikanischen Museum zu Rom befindliche Nachbildung zurückzudeuten; die Mänade hat man in mehreren Nachbildungen, eine sehr vorzügliche zu Paris im Louvre, erkannt. Eine nähere Charakteristik des Meisters ist aus den Berichten über seine Thätigkeit oder urkundlich sicheren Werken seiner Hand nicht zu entnehmen; nach seinen Aufgaben und dem Allgemeinen der Darstellung darf angenommen werden, dass bei ihm die Richtung der Zeit in einer mächtigeren, bewegteren, mehr ekstatischen Weise hervorgetreten sei. Doch waren, in Betreff einer am Tempel des sosianischen Apollo zu Rom befindlichen Gruppe der sterbenden Kinder der Niobe, die römischen Kunstkenner zweifelhaft, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrührte.

Ausserdem wird angeführt, dass Skopas gleichzeitig mit andern, zumeist wohl jüngeren Künstlern an dem Mausoleion von Halikarnassos gearbeitet habe, wie es scheint: zur Ausführung des Bilderfrieses der äusseren Säulenumgebung. Dies waren Timotheos, Bryaxis und Leochares. Auch von ihnen werden noch anderweitig Werke genannt; von Leochares namentlich die Gruppe eines vom Adler emporgetragenen Ganymed, deren zartgefühlte Behandlung gepriesen wird und deren Nachbildung im vatikanischen Museum erhalten zu sein scheint, sowie die Bilder mehrerer Personen aus der Familie Alexanders d. Gr. zu Olympia, aus Elfenbein und Gold gearbeitet, vielleicht um ihrer Erscheinung durch diese Wiederaufnahme altgeheiligter Technik das Gepräge einer götterähnlichen Würde zu geben.

Der zweite vorzüglichst bedeutende Meister der neuattischen Schule war Praxiteles von Athen. Auch er wird gelegentlich (statt des Timotheos) unter den bei dem Mausoleion arbeitenden Bildhauern genannt. Die Gegenstände seiner künstlerischen Darstellung waren denen des Skopas im Allgemeinen entsprechend und, wie es scheint, noch mannigfaltiger; sein eigenstes Wesen aber scheint sich nicht sowohl in Momenten erregter Bewegung als in denen einer süss träumerischen Ruhe ausgesprochen zu haben. Er vor Allen ist als der Meister der Grazie zu

bezeichnen; seine vielfach wiederholte und stets bis zur bewunderten Vollendung durchgeführte Aufgabe war es: ein hold aufblühendes Leben darzustellen, das in sich wie ein ahnungsvolles Geheimniss alle Zukunft lebenspendender Triebe birgt. Seine Kunst war sinnlich, wie alle Kunst, welche der sinnlichen Erscheinung Genüge thun will; verlockend wie die Natur, und rein wie die Natur, deren absichtsloses Walten auch nur dem, welcher das eigne Ich aufgiebt, verlockend wird. Vorzüglich berühmt, das gefeiertste Kunstwerk der alten Welt, war seine Statue der nackten Aphrodite zu Knidos, die im rings offenen Tempel hoch erhaben dastand, leise lächelnd und wie mit dem Ausdrucke feuchten Glanzes im Auge, die Schaam mit der einen Hand deckend, mit der andern ein auf einer Vase liegendes Gewand fassend. Mehrere Nachbildungen, namentlich im vatikanischen Museum, lassen die stille, in sich beseligte Grösse dieses lieblichsten Wunders, von dem die Verse und Schilderungen des Alterthums sprechen, nachempfinden. Ausser ihr werden noch verschiedene andre Aphroditestatuen genannt, darunter eine bekleidete zu Kos. Ebenso eine Anzahl von Statuen des Eros, im reizvollen Uebergange aus dem Knabenalter in das des Jünglinges, besonders gepriesen die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vatikans, mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Gesichtsausdrucke; ebenso in einer Statue des Museums von Neapel. Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlich zarter Anmuth; fast in allen Museen, nicht selten mehrfach, findet sich die Statue eines an einen Baumstamm gelehnten und in heitrer Schalkheit vor sich hinblickenden Satyrs, der ohne Zweifel einem seiner berühmtesten Originale nachgebildet ist. Für den Apollon wählte er dasselbe zartere frühe Jugendalter, in der Darstellung des Eidechsentödters) des Apollon Sauroktonos), von der sich wiederum vielfach Nachbildungen erhalten haben. So deuten auch andre jugendliche Apollogestalten, z. B. der schöne Apollino der Florentiner Gallerie, auf die durch ihn ausgeprägte Bildung des Gottes zurück. — Es ist übrigens zu bemerken, dass neben Marmorarbeiten seiner Hand mehrfach auch Werke von Erz angeführt werden.

Sohn des Praxiteles und „Erbe seiner Kunst“ war Kephisodotos. Eine Notiz über ihn scheint eine gröber sinnliche Kunstrichtung zu bezeichnen. Bei andern Meistern der attischen Schule tritt, was die schriftlichen Nachrichten betrifft, keine weitere charakteristische Eigenthümlichkeit hervor. Silanion soll eine sterbende Iokaste von Erz gearbeitet und ihrem Gesichte durch Beimischung von Silber die Blässe des Todes gegeben haben, ein Verfahren, das (falls die Erzählung überhaupt richtig ist) in der Absicht allerdings die allgemeine Zeitrichtung, in der Ausführung aber eine schon sehr missverstandene Erneuung polychromatischer Sculptur erkennen lässt. —

Als namhafter Meister der peloponnesischen Schule ist zunächst, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, Euphranor zu nennen, ein vielseitiger und gelehrter Künstler, der zugleich als Maler thätig war und der besonders dahin arbeitete, die polykletischen Proportionen des menschlichen Körpers durch leichtere zu ersetzen.

Der gerühmteste, thätigste und einflussreichste Meister der peloponnesischen Schule war Lysippos aus Sikyon, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, namentlich in die Regierungszeit Alexanders d. Gr., fällt. Er war wiederum, wie die älteren Meister seiner Heimat, ausschliesslich Erzarbeiter und bewährte sich, wie diese, u. A. in den Statuen olympischer Sieger. Auch ihm war es eine Hauptaufgabe, das rhythmische Ebenmaass jugendlich reiner Körperbildungen darzustellen; aber er nahm, mit entschiednerem Erfolge als Euphranor, die Verhältnisse leichter und schlanker, Haltung und Bewegung elastischer. Es kam ihm, der allgemeinen Zeitrichtung gemäss, vorzugsweise auf die Wirkung an; er sagte, dass seine Vorgänger (z. B. Polyklet) die Menschen gebildet hätten, wie sie seien, er, „wie sie zu sein schienen". Zu seinen gepriesensten Arbeiten dieser Gattung gehört ein Apoxyomenos, ein Athlet, der sich mit dem Schabeisen reinigt; eine unlängst aufgefundene Statue, im vatikanischen Museum, gilt als eine Nachbildung dieses Werkes und gewährt eine vorzüglich charakteristische Anschauung der durch ihn eröffneten Richtung. Seine Aufgaben gingen aber erheblich über den engen Kreis athletischer Bildungen hinaus. Es wird eine Anzahl von Zeusstatuen und von Heraklesstatuen, welche er gefertigt, angeführt; in den letzteren scheint er den Idealtypus des Herakles, der den Ausdruck grösster Muskelkraft mit einer Gelenkbildung von leichtester Beweglichkeit verbindet, festgestellt zu haben. Einige dieser Statuen waren in höchst kolossalem Maassstabe ausgeführt. Dann war Lysippos in Bildnissgestalten, von mehr oder weniger heroischer Art und Auffassung, ausgezeichnet; namentlich seine Bildnisse Alexanders d. Gr., der nur von ihm dargestellt sein wollte, waren hochgefeiert. Auch lieferte er, in eben dieser Richtung, sehr umfassende Statuengruppen; so die beim ersten Angriffe in der Schlacht am Granikos gefallene Reiterschaar, welche aus 25, oder, mit Einschluss von neun Kriegern zu Fusse, aus 34 Bildnissstatuen bestanden haben soll; so die nach Delphi geweihte Gruppe einer Löwenjagd, in welcher Alexander lebhafter Gefahr ausgesetzt gewesen war.



Apoxyomenos nach Lysippos.

An Lysippos schloss sich eine namhafte Zahl von Schülern und Nachfolgern an. Von seinem Bruder Lysistratos wird berichtet, dass er auf

möglichst unmittelbare Naturtreue hingestrebt und zu diesem Behufe das Antlitz der darzustellenden Person selbst abgeformt und (in einer Wachsmasse) gegossen habe. Als Sohn und Schüler des Lysippos werden Daïppos, Boedas und Enthykrates genannt. Die wesentliche Thätigkeit seiner Schüler, zumal der ausgezeichneteren unter diesen, gehört der folgenden Epoche an.

Unter den erhaltenen Sculpturwerken des vierten Jahrhunderts ist zunächst eine Anzahl zusammengehöriger Friesstücke von stark erhabenem Relief, welche aus Budrun, dem ehemaligen Halikarnassos, stammen, von ausgezeichneter Bedeutung.[1] Der grössere Theil derselben befindet sich, in leider sehr beschädigtem Zustande, im britischen Museum zu London, einige andre, ungleich besser erhalten, im Besitze des Marchese di Negro zu Genua. Vermuthlich rühren dieselben von dem Prachtbau des Mausoleions her; Schule und Richtung des Skopas scheint sich in ihnen mit voller Entschiedenheit auszusprechen. Den Inhalt der Reliefs



Relief von Budrun.

bilden Darstellungen des Amazonenkampfes, in derselben Lebendigkeit, in demselben Reichthum der Motive, wodurch die Amazonenkämpfe und andre Kampfdarstellungen der vorigen Epoche ausgezeichnet sind, aber — soweit sich aus den besser erhaltenen Stücken ein Urtheil fassen lässt — in der Entwickelung der Gruppen noch dramatischer durchgebildet, zu noch feinerem Rhythmus, zu einer noch mehr ausgerundeten Wirkung entfaltet und besonders durch die Andeutung einer innerlich empfundenen Leidenschaft, eines tiefen Pathos bemerkenswerth. — Derselben Schule gehören die Reliefs an, welche sich vom Friese des Tempels der Artemis

[1] Monum. ined. pubbl. dall' instituto di corrisp. archeol. V, t. 1—3, 18—21.

Leukophryne zu **Magnesia** erhalten haben[1] und gleichfalls einen Amazonenkampf darstellen. Hohe Gediegenheit der Composition und treffliches Verständniss des Nackten geben auch diesen Arbeiten, bei übrigens, wie es scheint, nicht gleichartiger Ausführung, einen eigenthümlichen Werth. — Gleiche künstlerische Richtung, in noch mächtigerer Auffassung, bekundet ein grosses Relief mit der Darstellung einer Kampfscene, in der Villa Albani zu Rom.

Auch in einzelnen Statuen und Statuengruppen oder den Resten von solchen scheint sich die durch Skopas vertretene Richtung mit Bestimmtheit auszusprechen. So in dem merkwürdigen Torso einer verwundeten Amazone, im Hofe des Pallastes Borghese zu Rom, der sich in Gegenstand und Auffassung den eben erwähnten Darstellungen unmittelbar anreiht. — So in der halbbekleideten Statue der Aphrodite von Melos, im Louvre zu Paris, in welcher sich ernste Grösse und reizvoll weiche Fülle zur gehaltensten Wirkung vereinigen. — So in jener berühmten Statuengruppe der **Niobiden**, welche wir vornehmlich aus dem im Florentiner Museum befindlichen Exemplar kennen und bei welcher wir, falls wir das Wesen des Skopas und des Praxiteles richtig gefasst, füglich nur auf ein Werk des ersteren schliessen können. Die Gruppe scheint das Giebelfeld eines Tempels ausgefüllt zu haben; sie stellt eine Familie dar, welche den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die trauerreiche Gestalt der Mutter; das Ganze von dem erschütterndsten Pathos, dem Ausdrucke des tiefsten Seelenschmerzes erfüllt, aber wiederum mit der vollen Wahrung grossartigster Würde. Die Florentiner Statuen sind übrigens keine Originale; abgesehen von Ungehörigem, was ihnen eingemischt ist, steht die Befangenheit in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten, die kleinliche Durchbildung der Gewänder mit der machtvollen Grösse der Composition in zu auffälligem Widerspruch. Ohnehin haben anderweitig einzeln vorkommende Statuen, namentlich die einer weiblichen Niobide im Vatikan (Braccio nuovo), ein Gepräge freieren und kühneren Adels, welches dem Wesen der Originalität ungleich näher steht. — Ob die leider nicht vollständig erhaltene, mit dem Namen des Ilioneus benannte Knabenfigur der Glyptothek zu München diesem Kreise der Niobiden einzureihen, ist zweifelhaft. Doch scheint der leidenschaftliche Moment der Darstellung, bei einem jugendlichen Körper von ebenso reizvoller wie keuscher Schönheit, auch hier vorzugsweise der Richtung des Skopas zu entsprechen.

Zu **Athen**, gegenwärtig im Tempel der **Nike Apteros**, werden die Bruchstücke eines Marmorfrieses aufbewahrt, die eine Brüstung am Rande des Abhanges, über welchem der Tempel steht, bildeten. Sie enthielten die Darstellung geflügelter Nike-Gestalten in mannigfach verschiedener Action, in einer leichten und meisterlich freien Behandlung. Das zumeist erhaltene Stück stellt zwei Nike-Gestalten dar, welche einen Opferstier in kühner und lebenvoller Bewegung führen. Auf einem andern Stück sieht man eine (leider des Kopfes beraubte) Nike, welche sich die Sandale des einen Fusses zu lösen scheint. Dies mässige Bruchstück,

[1] Texier, Asie Mineure, III, pl. 96.

gleich den übrigen nur für einen dekorativen Zweck bestimmt und dem entsprechend behandelt, erscheint gleichwohl von dem Hauche jener Grazie erfüllt, welche das künstlerische Wesen des Praxiteles ausmacht. Es ist ein überaus anmuthvoller weiblicher Körper, im schönsten Rhythmus einer leichten momentanen Bewegung, umhüllt von einem durchschimmernden Gewande, das im lebhaftesten Linienspiel die lieblichst reinen Formen erscheinen und sie im flüssigen Schmelze wieder verschwinden macht, — ein Werk, das bei einer plastischen Behandlung von völliger Sicherheit und Gesetzlichkeit zugleich jene malerische Wirkung erreicht, wie vielleicht kein andrer unter den Resten des Alterthums. — Als ein zweites höchst gediegenes Zeugniss der Richtung des Praxiteles ist sodann eine, leider ebenfalls nicht vollständig erhaltene Statue des Eros, im zarteren Jünglingsalter, unter den Elgin'schen Sculpturen des britischen Museums, zu nennen.



Relief von der Brüstung des Tempels der Nike Apteros.

Der kleine Fries an dem choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen ist mit einer Reliefdarstellung versehen: die Rache des Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern, welche in Delphine verwandelt werden, — eine Arbeit, welche durch die geistreiche Leichtigkeit und das sichre Verständniss in der Ausführung des Einzelnen anspricht.

Zum Gedächtniss der in der Schlacht von Chäronea (338) Gefallenen war bei diesem Orte ein kolossaler Löwe von etwa 12 Fuss Höhe errichtet, dessen Bruchstücke noch vorhanden und, wie es scheint, zur vollständigen Wiederaufrichtung geeignet sind. Der Löwe sass in emporgerichteter Stellung, das Haupt stolz und unverwandt erhoben. —

Eine lebhafte bildnerische Thätigkeit und eine in mehrfacher Beziehung eigenthümliche Richtung entwickelt sich endlich in den Monumenten von Lycien, in Klein-Asien. Einzelnen geringeren Resten zufolge scheint es, dass hier, nach jenen merkwürdigen archaischen Sculpturen des Harpyienmonumentes von Xanthos (S. 114), auch im weiteren Verlauf des fünften Jahrhunderts eine fortgesetzte Kunstübung nicht gefehlt hatte; ein freierer Styl mit archaischen Reminiscenzen, dem sich im Uebrigen einiges Bezeichnende von persischer Darstellungsweise beimischt, deutet darauf hin. Dergleichen kommt namentlich an Fragmenten von Xanthos, sowie an dem alterthümlich ionischen Felsportikus von Myra vor.[1] Umfassenderes und Bedeutenderes wurde im vierten Jahrhundert ausgeführt.

Hieher gehören insbesondre die, jetzt im britischen Museum zu London befindlichen ansehnlichen Reste eines Monumentes der Akropolis von

[1] Fellows, account of discoveries etc. pl. 18—21.

Xanthos,[1] welches man als **Denkmal des Harpagos** bezeichnet und welches sich auf kriegerische Ereignisse der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts bezogen zu haben scheint. Es soll ein kleiner tempelartiger Bau mit ionischen Säulen über einem hohen, von doppelten Bilderfriesen umgebenen Unterbau gewesen sein. Zwischen den Säulen sollen Statuen, namentlich weibliche, gestanden haben, deren Ueberreste die kühnste Bewegung edler Körper, die leichteste Genialität eines flatternd spielenden Faltenwurfes, bei allerdings nicht gleichmässig vollendeter Ausführung erkennen lassen. In den Friesen sind zwei Cyklen mit Schlachtdarstellungen enthalten. Die Darstellungen des einen sind grösser, in, wie es scheint, idealer Behandlung, und der Auffassung nach jenen Friessculpturen von Halikarnassos verwandt. Die Darstellungen des kleineren Frieses führen die Begebenheiten der Belagerung und Besiegung einer Stadt vor. Auffassung und Behandlung sind hier sehr eigenthümlich; die



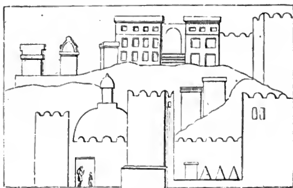
Von den Reliefs des sog. Harpagos-Denkmales.

Ereignisse werden streng historisch, mit bestimmter Angabe der nationellen Eigenthümlichkeiten, namentlich des Kostüms, vorgetragen; Städte-Ansichten, mit dem Einblick in das Innere und mit Angabe der Besatzung, fehlen nicht. Eine derartig historische Kunst entspricht der hellenischen Weise sehr wenig; sie erinnert, der Grundrichtung nach, auch in einzelnen der angewandten Motive, an die alte assyrische Darstellungsweise. Die Ausführung ist in dem Figürlichen voll kräftigen Lebens, gleichwohl bei dem Bedürfniss, die Massenwirkung des historischen Ereignisses zur Anschauung zu bringen, von einer gewissen Monotonie, auch nicht ganz frei von einem in Etwas befangenen Wesen, welches die alterthümliche Grundlage dieser Kunst verräth. Es mischt sich hier wiederum orientalisches und hellenisches Element, eine Verwendung des letzteren für mehr reale Zwecke vorbereitend, die später von bedeutenden Folgen sein sollte.

Die Sculpturen der lycischen Felsgräber enthalten zum grossen Theil Scenen des Beisammenseins der Familie, namentlich auch Gastgelage, in denen sich, bei nicht selten glücklichster Naivetät der Auffassung, eine eigne Weichheit der Behandlung ankündigt. Treffliche Beispiele der Art finden sich besonders an Gräbern von **Myra** und von **Cadyanda**.[2] Auch fehlt es hier nicht an Zeugnissen völlig farbigen Anstriches dieser

[1] E. Förster, Kunstblatt, 1845, Nr. 77. E. Gerhard u. E. Braun. archäolog. Zeitung, 1844, Nr. 22. Welcker in K. O. Müllers Handbuch der Archäologie, dritte Auflage, S. 127. E. Falkner, Museum of class. antiquities, 1851, p. 256. Waagen, Treasures of art in Great Britain, I, p. 65. — [2] Fellows, a. a. O. pl. 1, 5, 25, 26, 29.

Sculpturen. An einem Felsgrabe zu Pinara[1] kommen, höchst merkwürdiger Weise, Reliefs mit völlig landschaftlich gegebenen Städteansichten, ohne irgend namhafte figürliche Staffage, ausgezeichnet u. A. durch die Darstellung von Grabmonumenten, wie solche der lycischen Architektur so ganz eigenthümlich sind, vor. Alles scheint auch hier die Nachklänge orientalischer Kunstrichtung zu bezeichnen. —



Reliefdarstellung zu Pinara.

Die künstlerische Behandlung des Münzgepräges entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur höchsten Vollendung. Die Aufgabe einer sinnvollen, im engsten Raume abgeschlossenen Darstellung löst sich häufig, bei Darstellung der Köpfe der Schutzgottheiten, ganzer mythischer Figuren und Scenen, in eigenthümlich anziehender Weise. Die meisterlichste Sorgfalt spricht sich, was zunächst das eigentliche Hellas betrifft, in den Münzen von Arkadien, namentlich denen von Pheneos und Stymphalos, in denen von Opus im Lande der Lokrer, dann in denen mehrerer Inselstaaten, wie Naxos und Kreta, aus; nicht minder auch jetzt wiederum in den grossgriechischen und sicilischen Münzen, unter denen die von Syrakus, zumeist mit dem Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und einem siegreichen Viergespann auf der andern Seite, zur unvergleichlichen Schönheit durchgebildet erscheinen.

Die Kunst der geschnittenen Steine (bisher mehr in Etrurien, obgleich mit der Anwendung hellenischen Styles, als in den wirklich griechischen Landen geübt) gewinnt gegen den Schluss dieser Epoche Aufschwung und Verbreitung. Vertieft gearbeitet, zum Siegeln bestimmt, wissen auch die Gemmen sinnig Erschöpfendes im kleinsten Raume und in erdenklichst feiner Ausführung zu entfalten. Besonders ist es die durch Praxiteles begründete graziöse Richtung, welche in diesen Arbeiten mit Sorgfalt aufgenommen und ebenso für die Folge beibehalten wurde. Ein namhafter Meister, Pyrgoteles, wird als derjenige angeführt, welcher die Steine zu den Siegelringen Alexanders d. Gr. schnitt.

[1] Fellows, a. a. O. pl. 13.

Malerei.

Die hellenische Malerei entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur selbständigen Blüthe. Im Gegensatz gegen die attische Schule der vorigen Epoche bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andre Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwickelung zu bezeichnen scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesos, zu Hause ist. Die Blüthe dieser Schule fällt bereits in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, — durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und glücklich man dabei auf lebhafteste Nachahmung der Natur hingestrebt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasios, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern der ionischen Schule ist der ebengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Krotoniaten ihm, damit er aus den volleudetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Kentaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt.[1]

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasios von Ephesos, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine schärfere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten — die Lösung aller Härten des Umrisses — zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, einzelne Götterbilder, auch Bildnisse Mitlebender. Für das Gewicht seiner Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in welchem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage zur Erscheinung gebracht waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor, in gutem Glauben an die Richtigkeit seines Urtheils: der Theseus des Parrhasios sei mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Parrhasios bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei vorzüglichen Meistern der venetianischen Schule finden. Ueberhaupt darf die venetianische Malerei, und um so mehr, als

[1] Lucian, Zeuxis, p. 630.

gerade sie von innerlichst antikem Lebensgefühl erfüllt ist, als ein modernes Gegenbild der ionischen bezeichnet werden.

Den ebengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Kythnos an. Unter seinen Gemälden wird das Opfer der Iphigenia gepriesen, in welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sikyon gegenüber, deren Entwickelung aus den Bestrebungen der sikyonischen Sculptur hervorgegangen zu sein scheint. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges, wenn im Ganzen auch ernsteres, Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompos von Sikyon; der vorzüglichste Meister war dessen Schüler Pamphilos, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, — d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie), lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; eben so wenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthios, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippos) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen- und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, bei Parrhasios, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. A. ein historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, wird in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend für ihn ist ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, die sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. A. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Gemäldes in dem berühmten antiken Bilde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vatikanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört hieher Pausias von Sikyon, gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus.

(Man dürfte ihn in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern vergleichen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glykera. Das glänzendere Colorit, welches zu solchen Darstellungen erforderlich war, gewann Pausias durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, einer Malerei in Wachsfarben, welche der antiken Kunst, obgleich in minder handlicher Weise, ähnliche Vortheile gab, wie die Oelmalerei der neueren Kunst. Pausias wird als der vorzüglichste unter den enkaustischen Malern genannt. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, Apelles, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesos gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilos ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese, wie es scheint, in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres, mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Aphroditebilde und in der Darstellung einer der drei Chariten. Aber auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Bildnissen, dazu die historischen Verhältnisse der Zeit vielfache Gelegenheit gaben, bewährte sich die Kunst des Meisters. Er vornehmlich war der Maler Alexanders d. Gr., und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: Protogenes von Kaunos (in Karien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genauste Naturstudium ausgezeichnet; — Theon von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; — Nikias von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutungsvolle in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der entwickelten Kunst zu beleben bemüht war und von dem namentlich eine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt wird. — Ferner Antiphilos, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit sogenannten Genrefache, wie in dem zierlichen Effektbilde eines Knaben, der Feuer anbläst, und in der Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten, bemerkenswerth; — und Ktesilochos, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Dionysos aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Von erhaltenen Resten der Malerei dieser Epoche ist einiges Wenige aus grossgriechischen Gräbern, namentlich aus Gräbern zu Paestum,

bekannt geworden. Ein abgesägtes Stück eines solchen, einen Reiterzug und Aehnliches darstellend, befindet sich im Museum von Neapel. Von



Von der Wandmalerei eines Grabes zu Paestum.

einem andern, ebenfalls zu Paestum gefunden, mit der Darstellung eines Jünglings, der einen verwundeten Freund hinter sich auf dem Rosse führt, einem Bilde edelsten hellenischen Lebens und tief pathetischer Auffassung, ist wenigstens die Zeichnung erhalten. [1]

In den Vasenmalereien der ersten Decennien des vierten Jahrhunderts setzt sich zunächst jene schlichte, liebenswürdig naive Darstellungsweise fort, welche sich schon am Schlusse des fünften Jahrhunderts ausgeprägt hatte. Dann entwickelt sich dieser Zweig des künstlerischen Handwerkes zu einer glänzenderen Richtung, in Styl und Behandlung den allgemeinen Charakter der Zeit widerspiegelnd. Die Gefässe selbst werden häufig in ansehnlicher Dimension, in dekorativ reicher Form gebildet und mit figurenreichen Compositionen, umfassende mythische Scenen oder solche darstellend, in welchen die Andeutung mystischer Gebräuche, namentlich auf den Gräberdienst bezüglich, enthalten sind, bemalt. Die Zeichnung ist frei, leicht, bewegt, oft mit höchst geistvollen und empfundenen Motiven; die vorherrschend weiche Linienführung und die Andeutung reicheren (auch farbig ausgedrückten) Schmuckes bei der Gewandung lässt insgemein die Einwirkung ionischer Schule erkennen. Doch macht sich daneben, und schon von vornherein, das Streben nach äusserlich glänzender Wirkung geltend; auch ist die Behandlung nicht selten schon flüchtig und oberflächlich.

[1] Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, S. 346, 423. Taf. X.

Vierte Periode.

Allgemeines.

Durch Alexander d. Gr. war das Hellenenthum weit über den Orient getragen. Aus seinem Erbe entstand eine Anzahl von Königreichen, in welchen dasselbe eine mehr oder weniger ausgedehnte Heimat fand. Neue Städte wurden nach hellenischer Weise gebaut, neue Heiligthümer im hellenischen Sinne gegründet; der Glanz der neuen Fürstenhöfe suchte seine Rechtfertigung in dem Adel hellenischer Form. So empfing die griechische Kunst seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts eine unermessliche Fülle neuer Aufgaben, und das Vermögen, die Zahl der Einzelkräfte, mit denen sie, nach den grossen Vorgängen der beiden letzten Jahrhunderte, die Lösung der Aufgaben begann, stand hiezu ohne Zweifel noch im besten Verhältniss. Aber es war nicht mehr der innerlichste, ureigne Trieb, mit welchem sie an das Geschäft dieser Tage ging; es kam nicht mehr auf einen abermals neugebornen Gehalt an, sondern auf die Verwendung des gewonnenen Reichthums für Bedürfnisse, die sich in einer schon äusserlichen Weise geltend machten. Die Kunst konnte im Wesentlichen nur Früheres wiederholen, sich mit ihren Reizen der Pracht, dem Luxus, dem Behagen des Lebens nur eben anschmiegen. Auch darin leistete sie, soviel wir urtheilen können, noch immer höchst Vorzügliches; obschon es nicht ausbleiben konnte, das ihre jetzige mehr dienstbare Stellung in mancher Beziehung auf ihr geistiges Wesen zurückwirkte, dass an die Stelle des Erhabenen das Ueberraschende, an die Stelle des Sinnigen das Spielende trat, dass im Einzelnen manche leere und missverstandene Form sich einschlich. Nur in sehr wenigen Fällen, wo aufs Neue ein begeisternder Hauch über das Leben hingeweht war, scheint dies auch in der Kunst zu Productionen von neuer Originalität Veranlassung gegeben zu haben. Es ist eine Epoche, die im Ganzen den Charakter eines epigonischen Daseins trägt. Sie schliesst mit der Zeit, da die römische Weltherrschaft, seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts und noch dringlicher im Laufe des ersten vor Chr. G., mit andern Wirkungen und Forderungen auftrat, denen gemäss sich auch in der Kunst bemerkenswerthe Wandlungen ergeben mussten. — Es ist übrigens vorweg zu bemerken, dass die erhaltenen Zeugnisse für die Thätigkeit und die Richtung der hellenischen Kunst des dritten und zweiten Jahrhunderts der Zahl nach nur gering sind.

Architektur.

Die Architektur dieser Epoche hat, soweit nach dem Erhaltenen zu urtheilen ist, ein vorzugsweise eklektisches Gepräge. Je nach den Umständen, den Traditionen, der lokalen Stimmung wird das vorhandene Formenmaterial benutzt, verwandt, auch ineinandergemischt. Die architektonische Gefühlsweise, die hiebei zur Erscheinung kommt, ist naturgemäss sehr verschiedenartig; in einzelnen Fällen macht sich eine feinere

Behandlung, wie sie im vierten Jahrhundert ausgebildet war, noch mit Glück und mit Eigenthümlichkeit geltend.

Von den mächtigen Residenzen, deren Bau dieser Epoche angehört, kennen wir nur vereinzelte geringfügige Reste. So von Alexandria, dessen Anlage von Deinokrates, dem Baumeister Alexanders d. Gr., herrührte und das vollendetste Muster städtischer Gesammteinrichtung ausmachte. In den Katakomben Alexandria's zeigen einige erhaltene Räume eine architektonische Dekoration von einfach geschmackvoller Behandlung im griechischen Sinne. — Von Antiochia, einer Stadt, die in Schönheit der Anlage mit Alexandria wetteifern konnte, scheint nichts Hellenisches erhalten.

Von der Behandlung kleinasiatischer Architektur dieser Epoche geben zunächst einige Reste von Knidos eine Anschauung. So der noch treffliche ionische Portikus einer Bäderanlage, dessen Eckpfeiler durch eine Bekrönung von edelster dekorativer Wirkung ausgezeichnet sind; während eine sechssäulige dorische Halle das dorische System in schon sehr leichter Weise wiederholt. — Sodann die ansehnlichen Reste von Aezani in



Ansicht des Zeustempels von Aezani.

Phrygien, die aber mehr dem zweiten als dem dritten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier ist der Tempel des Zeus Panhellenios von Bedeutung, ein glänzender ionischer Bau, mit manchen, die Spätzeit charakterisirenden Eigenthümlichkeiten; die Säulen der Façade in sehr verschiedenartigen, auf den Effekt berechneten Zwischenweiten; die ionische Säulenbasis, in einer manierirt hellenischen, der Bedeutung des Gliedes widersprechenden Bildung, mit aufwärts quellendem (echinusartigem) Pfühl. — Verwandte Behandlung zeigen die Propyläen des Athenetempels zu Priene, eine Halle mit ionischen Prostylen (die attische Säulenbasis mit ähnlich gebildetem Pfühl), im Inneren mit viereckigen Pfeilern, deren Bekrönung eine nicht mehr schöne Nachbildung der Bekrönung der Wandpfeiler im Didymäum bei Milet enthält.

Athen wurde im dritten und im zweiten Jahrhundert durch auswärtige Fürsten mit manchen Prachtbauten geschmückt. Vorzüglich aus-

gezeichnet war der in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unternommene Neubau des dortigen Tempels des olympischen Zeus (auf der alten Grundlage); die Säulen des neuen Tempels waren korinthisch; der Baumeister ein Römer, Cossutius. Erhalten ist von all diesen Werken nichts. — Nur aus dem Schlusse der Epoche, aus der Zeit um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, besitzt Athen ein kleines Monument, den von Andronikos Kyrrhestes gebauten Windethurm, ein achteckiges Gebäude, das im Innern eine Wasseruhr, im Aeusseren Sonnenuhren und einen künstlerisch ausgestatteten Windzeiger enthielt. Die architektonischen Einzelformen haben hier eine gewisse trockne Derbheit; übereinstimmend hiemit, doch eigenthümlich geschmackvoll sind die korinthischen Säulenkapitäle der beiden kleinen Portiken des Gebäudes (sie wurden wenigstens in der Nähe gefunden), mit einem Kranze von Akanthusblättern und darüber mit einem leichten Schilfblattkelche versehen. Neben dem Windethurm und zu ihm gehörig die Reste einer Wasserleitung: Pfeiler und architravähnlich gegliederte Bögen, in der ganzen Anordnung noch die volle Fähigkeit der griechischen Kunst in dekorativer Bewältigung auch einer entschieden fremdartigen (italischen) Form bezeugend. (Die Bögen übrigens nicht gewölbt, sondern je aus einem Steine geschnitten.)

Einige architektonische Reste zu Messene tragen ebenfalls das Gepräge der Spätzeit dieser Epoche. Sie gehören der dorischen Architektur an. Die Säulenstellung eines Stadiums zeigt die letztere in trockner und nüchterner Behandlung, während an dem Portikus eines kleinen Heiligthums neben dem Stadium die Kapitälbildung ein gewisses alterthümelndes Element von vollerer Wirkung erkennen lässt. — Aehnliche Beschaffenheit haben die Reste von Megalopolis.

Vorzüglich ausgezeichnet sind die Fragmente späthellenischer Architektur in Sicilien. Sie scheinen wesentlich noch dem dritten Jahrhundert anzugehören. Die dorische Form ist in ihnen, wie in der älteren sicilischen Architektur, vorherrschend, aber in einer eigenthümlichen, mehr dekorativen Umwandlung, welche den Schmelz weicher ionisirender Gliederformen, mehrfach in sehr zarter und empfundener Profilirung, hinzufügt, auch eine auffälligere Mischung dorischer und ionischer Elemente nicht verschmäht. Den feinsten Geschmack in solcher Richtung bekunden die leider sehr geringen Reste verschiedener Architekturen, — eines Säulengebäudes, zweier Theater, mehrerer Grabdenkmäler und Altäre, zu Akrae — (bei dem heutigen Palazzolo). Dann sind vornehmlich die schönen Reste des Theaters zu Segesta anzuführen, sowie die Reste verschiedener Gebäude zu Agrigent: eines Tempels des Castor und Pollux, eines Tempels des Herakles, des sogenannten Oratoriums des Phalaris und des sogenannten Grabmales des Theron. Das letztere, ein kleiner thurmartiger Bau, hat oberwärts ionische Halbsäulen und ein dorisches Gebälk. Die Verbindung dorischer Triglyphenfriese mit ionischen Zahnschnitten unter der Hängeplatte kommt an den genannten Resten mehrfach vor.

Sehr merkwürdig sind ferner die dieser Epoche, und zwar ihrer späteren Zeit, zuzuschreibenden Monumente von Paestum. Zwei von

ihnen, der sogenannte Tempel der Demeter und ein Gebäude, welches wahrscheinlich ein Doppeltempel war, beides peripterale Bauanlagen, stehen in den Haupttheilen ihres Säulenbaues noch aufrecht und erscheinen, was ihre Gesammtverhältnisse betrifft, völlig in der höchst schweren und massenhaften Weise, die als Eigenheit des ältesten Dorismus dieser Gegenden gilt nnd die auch an dem älteren sogenannten Tempel des Poseidon (S. 125) beibehalten war. Damit aber verbinden sich Besonderheiten, welche entschieden auf die Spätzeit deuten. Die Säulen haben eine stark ausgebauchte Schwellung, die einen weichlichen Eindruck hervorbringt, und unter dem alterthümlich schweren Echinus einen Hals von kehlenartiger Form, mit Blattwerk geschmückt, dessen dekoratives Spiel



Grabmal des Theron zu Agrigent.

im Widerspruch gegen die Masse der Formen steht. Dazu kommt bei dem Tempel der Demeter eine Gebälkbehandlung von entschieden später, fast schon römischer Art und eine Anordnung des Pronaos (im Einschluss der äussern Säulenumgebung), welche geradehin oberitalische Motive mit den hellenischen verschmilzt. Ein drittes tempelartiges Gebäude hatte korinthisirende Säulen mit Kapitälen von auffällig weicher Bildung und ein dorisches Gebälk.

Eigenthümliche Prachtbauten dieser Epoche sind Altäre von kolossaler Ausdehnung, die, wie es scheint, ebenso zur reichsten architektonischen und bildnerischen Ausstattung, wie zur glänzenden Entfaltung festlicher Handlung Gelegenheit gaben. Uns sind einige Berichte und Reste von solchen aufbehalten. Zu ihnen gehört der Altar Hiero's II. zu Syrakus, aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhnnderts, der über ein Stadium (600 Fuss) lang war; seine Reste entsprechen dem Charakter

der übrigen sicilischen Architekturen dieser Zeit. Sodann ein gleich ausgedehnter Altar zu Parion an der Propontis, von Hermokreon gebaut.[1] Insbesondere scheinen auch gewisse, zu Delos vorgefundene Fragmente, die als Ueberreste des berühmten sogenannten „hörnernen Altares“ betrachtet werden, hieher zu gehören: dorische Halbsäulen, mit Pfeilern und knieenden Stieren über diesen verbunden, und Gebälke mit Stierköpfen auf den Triglyphen. Es ist in diesen letzteren Compositionen Etwas von persischem Einfluss, der nach der Eröffnung des Orients seit Alexander d. Gr. nicht allzu befremdlich sein dürfte. —

Endlich sind uns Berichte über verschiedene königliche Werke erhalten, in denen die Kunst, theils für vorübergehende Zwecke, theils für Unternehmungen des praktischen Bedürfnisses, allen Luxus ihrer Stoffe und Formen ausgegossen hatte. Ein derartiges Werk war, schon unter Alexander d. Gr., der kolossale Prachtbau des Scheiterhaufens des Hephästion zu Babylon. Ein ähnliches der Goldwagen, in welchem die Leiche Alexanders nach Aegypten geführt ward. Dann Prachtgezelte und Riesenschiffe, mit Allem ausgestattet, was eine verschwenderische Phantasie nur zu ersinnen vermochte, Werke sicilischer und ägyptischer Herrscher des dritten Jahrhunderts. Der Kunst war vielleicht nie wieder die Gelegenheit geboten, mit so freiem Behorrschen ihrer glänzendsten Mittel eine so willige Schmiegsamkeit unter alle Gebote grossartiger Laune an den Tag zu legen; aber die staunenden Berichterstatter müssen selbst schon bemerken, dass die Ausführung nicht überall dem Aufwande gleichgekommen sei.

Sculptur.

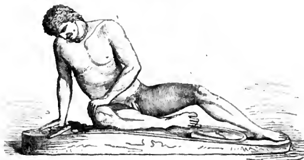
Für die Sculptur dieser Epoche kommt vornehmlich die Einwirkung des Lysippos, dessen Schule beträchtlich in das dritte Jahrhundert hineinragt, in Betracht. Die vorzüglichste bildnerische Thätigkeit gehört den asiatischen Landen und Inseln an.

Zunächst ist die Schule von Rhodos zu erwähnen, an deren Spitze Chares, ein Schüler des Lysippos, steht. Er fertigte für Rhodos ein ehernes Kolossalbild des Sonnengottes, 70 Ellen oder 105 römische Fuss hoch, welches 56 (oder 66) Jahre nach seiner Vollendung durch ein Erdbeben umgeworfen ward. Zu ihm gesellten sich im Lauf der Jahre noch hundert andre Kolossalstatuen, geringer als jene, aber jede für sich erstaunlich. Eine so vielfach wiederholte Thätigkeit in Arbeiten grössten Maassstabes scheint für die Richtung der Schule, für die Zeit überhaupt, bezeichnend.

Ein erhaltenes (doch vielfach restaurirtes) Werk rhodischer Schule dieser Zeit — wenigstens wurde es im Alterthum aus Rhodos nach Rom versetzt — ist die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel, eine Arbeit des Apollonios und Taurikos aus Tralles. Es stellt Amphion und Zethos dar, von denen Dirke, welche

[1] Brunn, Geschichte der griech. Künstler, S. 523.

ich gegen ihre Mutter vergangen, an die Hörner eines wilden Stiers gebunden wird; ein Werk voll kühnen, leidenschaftlich bewegten Lebens, ergreifend in seinem Gehalte, mächtig emporgegipfelt; dabei in allem Wesentlichen von einer derben, fast allzu sorglosen Unbefangenheit, die sich, wie von der feinen Durchbildung der vorigen, so noch mehr von der kunstvollen Berechnung der folgenden Epoche unterscheidet. — Als einst in Rhodos befindlich wird ferner ein, ebenfalls dieser Epoche zuzuschreibendes Werk des Aristonidas genannt, eine eherne Statue des über seine Raserei reuigen Athamas, in welcher dem Erze Eisen beigemischt war, dessen Rostfarbe der Statue einen röthlichen Schimmer gab. Hiemit soll der Künstler die Schamröthe des Helden haben ausdrücken wollen; es ist indess wahrscheinlich, dass diese unkünstlerische Absicht dem Aristonidas erst nachträglich untergeschoben wurde. (Andern Falls wäre es eine ähnlich missverstandene Erneuung alter Polychromie gewesen, wie bei jener Iokaste des Silanion.)



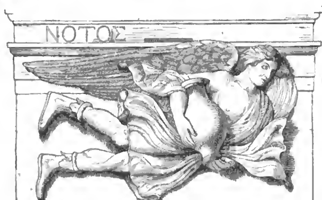
Der sogenannte sterbende Fechter.

Ein andrer Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, fertigte für Antiochia das Bild der Stadtgottheit, der Tyche, in anmuthvoller Geberde sitzend und das Bild des Flussgottes zu ihren Füssen. Es wurde das Muster für zahlreiche andre Bilder der Art, mit denen sich die neuen Städte des Orients schmückten. Einige Nachbildungen, die beste im Vatikan, geben eine Anschauung von dieser Composition, bei welcher sich Würde und der Reiz momentaner Bewegung charakteristisch verschmelzen.

Dann macht sich die Schule von Pergamos geltend. Einer von den Künstlern derselben, Pyromachos, hat das Verdienst, das Asklepios-Ideal, wie es in manchen erhaltenen Statuen dieses Gottes erscheint, näher festgestellt zu haben. Als andre ausgezeichnete Werke des Pyromachos und andrer Künstler werden die Darstellungen von Kämpfen pergamenischer Könige, des Attalos und Eumenes, mit den in Asien eingedrungenen Galliern (gegen das Ende des dritten und gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts)[1] bezeichnet. Zwei erhaltene Sculpturen schliessen

[1] L. Ulrichs, in den Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1854, IV, S. 383.

sich dem Kreise derartiger Darstellungen als selbständig durchgebildete Meisterwerke an: ein todtwunder Gallier auf seinem Schilde (der sogenannte sterbende Fechter) im kapitolinischen Museum zu Rom, — und die Gruppe eines Galliers, der sein Weib und sich tödtet, um der Gefangenschaft zu entgehen, (die sogenannte Gruppe von Pätus und Arria) in der Villa Ludovisi zu Rom. Beide Darstellungen haben ein strenges Pathos, aber nicht im allgemein üblichen hellenischen Sinne, sondern mit entschiedener Herauskehrung des geistigen und physischen Charakters der barbarischen Nationalität. Es ist wiederum, und in ungleich mächtigerer Durchbildung als bei den Sculpturen des Harpagosdenkmals (S. 151) der Blick für das historisch Reale und dessen Berechtigung zur künstlerischen Darstellung, was diesen Arbeiten ihre sehr eigenthümliche Bedeutung giebt.



Relief des Notos vom Windethurm zu Athen.

Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wird eine verhältnissmässig umfassendere Kunstthätigkeit durch eine namhafte Zahl von Künstlern bezeichnet. Zu ihnen gehört Polykles, vermuthlich ein Athener (von einem älteren Meister desselben Namens zu unterscheiden). Ihm, wie es scheint, wurde die vorzüglich gepriesene Statue eines Hermaphroditen zugeschrieben, — eines Gegenstandes, der den höchsten Reiz, zu welchem die griechische Kunst getrieben ward, und damit zugleich die Stelle, wo sie zu kranken begann, bezeichnet. — Der vermehrte künstlerische Betrieb dieser Zeit scheint mit dem Beginn der glänzenderen Kunst-Unternehmungen in Rom, zu denen einzelne Meister vielleicht selbst von Griechenland übersiedelten, zusammenzuhängen.[1]

Werke derselben Zeit sind die Reliefbilder am Windethurm zu Athen, welche die acht Hauptwinde personificiren. Sinnreich in der Erfindung und dekorativ wirksam, sind sie in der künstlerischen Durchbildung nicht von erheblichem Werthe.

[1] H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, I, S. 539.

Unter dem grossen Schatze der erhaltenen Sculpturen des Alterthums, deren Zeit aus äusseren Gründen nicht näher zu bestimmen ist, dürfte eine nicht unbeträchtliche Zahl in diese Epoche fallen. Es sind solche, welche sich der Richtung der hellenischen Kunst des vierten Jahrhunderts noch mit einem feineren Gefühle anschliessen, mit der sicheren Gewohnheit freier Meisterschaft sich auf dem überkommenen Gebiete bewegen, welche im Sinne des letzteren mit Verstand und Klarheit für edle dekorative Zwecke geschaffen und von den Ergebnissen einer mehr geschärften Berechnung, von der Kälte einer mehr allgemein gehaltenen Stylistik, von der Befangenheit oder Oberflächlichkeit einer Kopie noch fern sind. Als derartige Werke sind etwa zu nennen: der schlafende sog. barberinische Faun in der Glyptothek zu München, in prachtvoll entwickelter Körperlichkeit; die Polyhymnia des Berliner Museums, mit einer Gewandung von kunstreichster Durchbildung und feinster malerischer Wirkung; die, auch in Marmor mehrfach wiederholte Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, im kapitolinischen Museum zu Rom; die Ariadne, der Nil, die badende Aphrodite, die geistvollen Portraitstatuen der Komödiendichter Menander und Poseidippos im Vatikan; u. a. m.

Das Münzgepräge dieser Epoche lässt, zunächst noch im Anschluss an die vorzüglichst gediegenen Arbeiten des vierten Jahrhunderts, wiederum eine fortschreitend verringerte künstlerische Sorgfalt erkennen. Für Hellas sind in diesem Betracht besonders dio Münzen des achäischen Bundes maasgebend. Das hervorragend künstlerische Verdienst der sicilischen Münzen bewährt sich mehrfach auch noch im dritten Jahrhundert durch eigenthümliche Anmuth. Es stehen ferner, wie die Münzen Alexanders d. Gr., so auch die seiner ersten Nachfolger in den verschiedenen Staaten seines Reiches zu Anfang des dritten Jahrhunderts den Leistungen des vorigen in Zeichnung und Ausführung noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden vorerst noch auf mannigfach geistreiche Weiso behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit zum Handwerk herab; die edeln Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in trockner Nachahmung, die Bildnissköpfe zumeist in nüchterner Auffassung.

Der Luxus der geschnittenen Steine fand an den Höfon der Nachfolger Alexanders, besonders am Hofe der syrischen Könige, wo eine mehr orientalische Pracht beliebt war, vielfache Pflege. Hier wurden die Gemmen gern zu Schmuckgeräthen verwandt, namentlich Prachtgefässe aufs Reichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der ursprüngliche Zweck des Siegelns wegfiel, so schnitt man die Arbeiten nunmehr häufig erhaben, aus Steinen (Onyxen) von verschiedenfarbigen Schichten, der Art, dass sich die Darstellung hell auf dunklem Grunde erhob. Diese „Cameen" wurden zuweilen in sehr bemerkenswerther Grösse gearbeitet. Unter den erhaltenen gehören die wichtigsten den ägyptischen Fürsten an. Der schönste und grösste von allen ist der sog. Cameo Gonzaga, in der kaiserl. Sammlung von Petersburg, mit den Köpfen eines Fürstenpaares, wahrscheinlich

Ptolemäus I. und Eurydike. Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antikenkabinets zu Wien, mit den Köpfen des zweiten Ptolemäers und seiner Gemahlin. Andre, von kleinerer Dimension, in andern Sammlungen.

Malerei.

Die Malerei wurde zu Anfang dieser Epoche in den aus der vorigen überkommenen Richtungen noch mit Eifer geübt; doch machen sich nicht eben Meister von ausgezeichnet persönlicher Richtung geltend, wenigstens nicht in den höheren Fächern der Kunst. Die Verwendung zu Luxuszwecken, zur raschen Beschaffung grossräumiger bunter Massen bei dem Festprunk der Höfe, konnte auf das innere Wesen der Malerei nur verderblich zu-



Reste der Malerei einer Metope von dem Friese eines kyrenischen Grabmonumentes.

rückwirken. — Dagegen entwickelten sich die sogenannt niederen Fächer der Malerei, die des Genre, des Stilllebens u. s. w., unter dem Namen der Rhyparographie oder der Rhoparographie zu selbständiger Bedeutung und hoher Vollendung. Als Hauptmeister in solchen Arbeiten wird Pyreïkos genannt. Er malte Barbierstuben und Schusterbuden, Dinge der Speisetafel und Aehnliches, Alles in kleinem Maassstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Als Reste der Malerei dieser Epoche, wohl ihrer späteren Zeit angehörig, ist eine Folge kleiner Wandbilder zu nennen, welche die Metopen eines dorischen Frieses in einer der Grabgrotten von Kyrene schmückten[1]

[1] F. W. u. H. W. Beechey, proceedings of the expedition to explore the northern coast of Africa, from Tripoly eastward, p. 451 ff. (und die dazu gehörige Tafel).

und neuerlich in das Pariser Museum entführt sind; einfache Scenen in dem Gepräge reiner und heitrer Naivetät, jugendliche Mohrinnen u. A. darstellend, deren Farbe zu der leichtgraziösen Körperbildung und zu dem edeln Style und den leuchtenden Tönen der Gewänder in anziehendem Gegensatze steht.

Ferner gab die dekorative Verwendung der Malerei zu einer eigenthümlichen Technik, der der **Mosaik**, Veranlassung, indem man aus den einfachen musivischen Mustern, welche bisher den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als erster Meister des Faches wird **Sosos** aus Pergamos genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, welche daraus tranken und sich sonnten. Eine musivische Nachbildung des letzteren u. A. im Vatikan. In einem der oben genannten riesigen Prachtschiffe, dem des Königs Hiero II. von Syrakus, waren die Fussböden sämmtlicher Räume mit Mosaikbildern, welche die Fabel der Ilias darstellten, versehen. —

Die Vasenmalerei wurde zu Anfang dieser Epoche (namentlich, wie es scheint, in den unteritalischen Gegenden) in jener auf glänzende Wirkung berechneten, zumeist flüchtig behandelten Weise fortgeübt, von der bereits oben die Rede war. Die Technik geht jetzt indess bald in eine äusserliche Manier, nicht selten in ein rohes Ungeschick über. Das ganze Kunstfach scheint im Laufe des zweiten Jahrhunderts kaum noch zur Anwendung gekommen zu sein.

Anhang. Die spätetruskische Kunst.

Das Wesen der etruskischen Kunst ist, was ihre ursprünglichen Bedingnisse und ihre eigenthümliche Gestaltung nach Maassgabe dieser Bedingnisse betrifft, schon in Betracht gezogen. (Vergl. S. 82, ff.) Auch ist bereits bemerkt, dass ihre spätere Entwickelung unter wesentlichen Einflüssen der ausgebildet hellenischen Kunst erfolgte. Hier ist die Stelle, die späteren Momente der etruskischen Kunst ins Auge zu fassen. Sie gelten zum Theil auch für Rom, welches, wie in der Zeit der königlichen Herrschaft, so auch während der grösseren Dauer seiner republikanischen Verfassung, bis zur unmittelbaren Aneignung des Erbes der hellenischen Kunst, der etruskischen Weise folgte.

Architektur.

Der Einfluss hellenischer Architektur auf die etruskische kann, bei der überaus geringen Zahl ausgebildeter architektonischer Monumente aus älterer Zeit im oberen Italien, nur an wenigen vereinzelten Beispielen nachgewiesen werden. Zunächst sind jene beiden Felsportiken unter den Grabfaçaden von **Norchia** (S. 83 und 86), welche eine etruskische Gesammtdisposition mit gräcisirenden Formen in etwas willkürlich dekora-

tiver Verwendung verbinden, aufs Neue zu nennen. Dorische Triglyphenfriese unter ionischen Zahnschnittgesimsen sind dabei besonders bemerkenswerth. Dieselben Details, in etwas strengerer Behandlung, erscheinen an dem architektonisch dekorirten Sarkophage des L. Cornelius Scipio Barbatus, im Vatikan, einer Arbeit aus der früheren Zeit des dritten Jahrhunderts. Es ist eine Stylmischung, derjenigen verwandt, welche an den späthellenischen Monumenten Siciliens beobachtet wurde. — Aus jüngerer Zeit, vermuthlich erst aus der des Augustus, rühren zwei Bogenthore zu Perugia her: der Arco di Augusto und die Porta Marzia (von welcher letzteren aber nur der Bogen selbst mit seiner dekorativen Umfassung, in die Mauer der Citadelle von Perugia eingesetzt, erhalten ist). Beide sind oberwärts mit einer Dekoration von Pilasterwerk versehen, in einem gräcisirenden Geschmacke und zugleich in jener Seltsamkeit der Anordnung, welche dem Wesen etruskischer Dekoration überall eigen zu sein pflegt. Bei der Porta Marzia bringt dies, in Verbindung mit Reliefbildern, ein fast malerisches Formenspiel hervor. Bei dem Arco di Augusto ist ein dorisirender Fries, mit kurzen ionischen Pilastern statt der Triglyphen, von auffälliger Wirkung.

Bildnerei.

Unter den Werken bildender Kunst sind es vornehmlich die geschnittenen Steine, die schon eine frühe Aneignung hellenischer Weise bekunden. Sie enthalten insgemein Darstellungen der hellenischen Mythe, mit etruskischer Umwandlung der beigefügten Namen, theils in streng archaïschem Style, wie namentlich in der berühmten Gemme der fünf Helden vor Theben, im Berliner Museum, theils der völlig entwickelten Kunst sich mehr und mehr annähernd, doch von der rein hellenischen Gefühlsweise durch etwas Gewaltsames in der Fassung der Gestalten fast durchgängig unterschieden.

Der Erzguss fand, wie bereits früher bemerkt, bei den Etruskern die reichlichste Pflege. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr. G., von den Römern erobert ward. Ein Paar eherne Thierfiguren, eine Wölfin im Capitolinischen Museum zu Rom und eine Chimära im Museum von Florenz, haben noch eine alterthümliche Strenge in der Behandlung, bei der Wölfin in einer steifen und rohen Weise, bei der Chimära mit kräftiger Lebensäusserung verbunden. Die ehernen Statuen menschlicher Bildung, die auf unsre Zeit gekommen, charakterisiren sich bestimmt als Zeitgenossen der später hellenischen Kunst. An ihnen ist häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, im Einzelnen nach dem Sinne der Hellenen, doch nur höchst selten die Entfaltung zu einem freieren, das Ganze harmonisch durchdringenden Leben wahrzunehmen; es ist meist etwas Befangenes, Aengstliches in ihrer Gesammterscheinung. In solcher Art pflegen zumal die kleineren Bronzestatuetten, die in Etrurien vielfach vorkommen und an denen besonders der Boden von Perugia ergiebig ist, gearbeitet zu sein. Von grösseren

Werken sind hervorzuheben: die lebensgrosse Kriegerfigur von Todi, von Einigen als Mars bezeichnet, im etruskischen Museum des Vatikans; — die Statue des sogenannten Arringatore, ein Portraitbild eines Redners mit der Namensinschrift Aule Meteli, tüchtig gearbeitet, aber ohne sonderlichen Geist, im Museum von Florenz; — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; — und eine weibliche Gewandstatue, von Einigen als Minerva Ergane benannt, in der Glyptothek von München, ein Werk von vorzüglich edlem Style und glücklich geordneter Gewandung, das nur in den feineren Theilen des Gefältes die Reminiscenz etruskischer Befangenheit bewahrt.

Dann sind die gravirten Zeichnungen zu nennen, mit welchen die Rückseiten eherner Rundspiegel (nur ausnahmsweise finden sich hier flache Reliefbilder statt der Zeichnungen) und die ehernen Kästchen der etruskischen Kunst (sogenannte mystische Cisten) geschmückt zu sein pflegen. Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist verschieden; zuweilen sind sie flüchtig und ziemlich styllos behandelt; nicht selten aber wissen sie sich die Weise der hellenischen Kunst in dem Stadium ihrer jüngeren Vollendung mit Glück anzueignen, wobei eine gewisse Schüchternheit in Bewegung und Fassung der Gestalten ihnen wohl einen besondern Reiz giebt. Die Gegenstände gehören zumeist der griechischen Mythe an; im Einzelnen gesellen sich Gestalten der etruskischen Mythe hinzu; an etruskisch beigeschriebenen Namen fehlt es auch hier nicht. Die Composition, namentlich die der Bilder auf den Spiegeln, bildet eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche sich der vorgeschriebenen Rundform in der Regel ungezwungen fügt. Die Anordnung der Gruppen pflegt nach völlig malerischen Gesetzen zu erfolgen, nicht in der mehr plastischen Sonderung der Figuren, welche für die Linearzeichnung (wie vorherrschend bei den griechischen Vasenmalereien) als die zunächst gebotene erscheint, — ein Umstand, welcher ein vorwiegend lebhaftes malerisches Gefühl bezeugt.

Von den Wandmalereien etruskischer Gräber, dergleichen sich vornehmlich in den Nekropolen von Tarquinii und von Chiusi vorgefunden, ist bereits früher (S. 89) die Rede gewesen und dabei auf die Unterschiede zwischen solchen, die mehr dem schlicht hellenischen Typus folgen und solchen, bei welchen das einheimische Kunstgefühl sich in einer mehr barock phantastischen Weise der Darstellung äussert, hingedeutet worden. Die Composition dieser Malereien, denen der besseren gravirten Zeichnungen selten gleichkommend, pflegt in einer äusserst schlichten friesartigen Weise gehalten zu sein, die Zeichnung ein gewisses conventionelles Gesetz nicht zu überschreiten; auch die Ausführung ist insgemein sehr einfach: lichte bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine allgemeine Harmonie der Töne, als mit dem Streben nach Naturwahrheit, aufgetragen sind. Die Malereien einiger Grotten tragen, bei einer Zeichnung völlig entwickelten Styles, das schon oberflächlich handwerkliche Gepräge, welches sie als Arbeiten später Zeit, der der römischen Kaiserherrschaft, charakterisirt. Doch gewähren gerade diese durch den, auf das Leben nach dem Tode bezüglichen Inhalt der Darstellungen ein eigenthümliches Interesse.

Endlich sind, als gleichzeitig mit diesen letzteren Malereien, die steinernen Aschenkisten, welche man in den Gräbern von Volterra besonders häufig gefunden hat, anzuführen. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage und sind auf ihren Seitenflächen mit Darstellungen in Hautrelief, auf den Deckplatten mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt; Farbenspuren deuten auf ihre ursprünglich reiche Bemalung. Auch ihre Arbeit hat in der Regel nur ein untergeordnet handwerkliches Gepräge; in Inhalt und Fassung wird an ihnen das charakteristisch Etruskische auf's Neue entschieden bemerklich. Den überkommenen Darstellungen griechischer Mythe mischen sich, nachdrücklicher als früher, die Gestalten der heimischen Phantasie, die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt, ein. Die Composition ordnet sich wiederum, bei der vollen Entwickelung plastischer Massen, nach einem mehr malerischen als plastischen Princip. In der Bewegung der Gestalten ist, wie in den alten etruskischen Arbeiten, zumeist etwas Gewaltsames, hastig Gespreiztes. Es scheint, als ob die uralte Stammesverwandtschaft mit dem Orient, nachdem der grosse Athem des hellenischen Kunstgeistes verhaucht, hier noch einmal zu Tage treten wolle.

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

Allgemeiner Charakter.

Nachdem Sicilien am Schlusse des dritten Jahrhunderts, Griechenland um die Mitte des zweiten römische Provinz geworden und mit der übrigen Siegesbeute Massen hellenischer Kunstschätze nach Rom hinübergeführt waren, erwachte auch in Rom das Verlangen nach einer höheren künstlerischen Gestaltung des Lebens, als solche in der altväterischen Weise, in der etruskischen Schule erreicht werden konnte. Fortgesetzte Siege, unermesslich wachsender Reichthum, stets vermehrte Bekanntschaft mit den Glanzstätten hellenischer Kunst, auch im Orient, gaben jenem Verlangen die reichlichste Nahrung. Die Meisterwerke der Vorzeit häuften sich in Rom zusammen; Rom wurde der Sitz des künstlerischen Studiums, der Geschmacksbildung und Kennerschaft; die künstlerischen Kräfte der jüngeren Zeit fanden hier den Schauplatz zur umfassendsten und ehrenvollsten Bethätigung; das edelste Material, in wie fernen Gebirgen es zu suchen sein mochte, kam hier im ausgedehntesten Maasse zur Verwendung. Die Weltherrschaft Roms gab der Kunst einen Impuls, der aufs Neue zu höchst bemerkenswerthen Schöpfungen führen musste.

Die Kunst der römischen Herrschaft[1] vereinigt verschiedenartige Elemente in sich. Sie erscheint einerseits als eine Nachblüthe der hellenischen Kunst. Diese hatte freilich den Kreislauf ihrer Schöpfungen vollendet; aber der neue Anstoss trieb sie, mit erneuter Sorgfalt auf die Gesetze ihres Schaffens zurückzugehen, den überkommenen Gehalt und die Grade seiner Wirkung durchzuprüfen, die in ihrer Richtung liegenden

---

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung, zunächst für die Stadt Rom selbst: Desgodetz, les édifices antiques de Rome (mit gründlichen Aufnahmen). Canina, gli edifizj di Roma antica (auch Desselben Architettura Romana, — beide Werke mit Restauration der Monumente). Kupferwerke von Piranesi, mit charaktervoll malerischer Darstellung des Vorhandenen. Kupferwerke von Santi Bartoli, mit Darstellung der bildnerischen Monumente. Vergl. dazu: Platner, Bunsen etc., Beschreibung der Stadt Rom; und Auszug dieses Werkes. E. Braun, Ruinen und Museen Rom's. J. Burckhardt, Cicerone. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. — Für die Provinzen: Antiquities of Athens. Uned antt. of Attica. Jonian antiquities. Texier, Asie Mineure. Cassas, voyage pitt. de la Syrie. Description de l'Egypte; antt. Exploration scient. de l'Algérie. De Laborde, les monumens de la France. U. A. m. — Galleriewerke. Die oben (S. 104) citirten Werke von K. O. Müller und von Brunn. U. s. w.

Erfolge mit Bewusstsein bis zur letzten Spitze zu entfalten. Es war eine Restauration des Hellenismus, deren durchgreifende Ergebnisse sich ebenso auf dem heimischen Boden von Hellas wie in der Uebertragung nach Rom bekundeten. Andrerseits war es das Römerthum, in den Traditionen seiner Vorzeit, in der Schaustellung seiner stets höher gegipfelten Macht, was das künstlerische Wesen dieser Epoche bedingte. Rom selbst besass von Hause aus keine Mitgift künstlerischer Phantasie; die etruskische Schule hatte das Mangelnde, doch ebenfalls nur in beschränkter Weise, ersetzt. Rom war den praktischen Interessen, den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt, aber mit einer Schärfe der Ueberlegung, mit einer Grösse des Sinnes, dass Dasjenige, was es (zunächst z. B. in der Architektur) schuf, die volle Kraft und Gesetzlichkeit des Naturdaseins zu besitzen schien. Dies war ein Gegebenes; es kam nun darauf an, das hellenische Kunstgesetz zu seiner Organisirung, Beseelung, poesievollen Verklärung zu verwenden. Beide Richtungen, die hellenisirt römische und die erneut hellenische, standen in lebhafter, sich gegenseitig steigernder Wechselwirkung. Die Erfolge beider beruhten aber ungleich weniger — wie in der früheren hellenischen Kunst — in der Kraft des naiven, ungebrochenen Gefühles, als in der Gewalt des berechnenden Verstandes, der sich Gefühl und Phantasie dienstbar zu machen wusste. Bei beiden tritt das zweckvoll Absichtliche in den Vorgrund.

Die allgemeinen stylistischen Eigenthümlichkeiten des römischen Zeitalters der Kunst machen sich am Auffälligsten in der **Architektur** bemerklich. Hier erscheinen, neben den hellenischen, mancherlei eigenthümliche Grundformen und Combinationen.

Der hellenische Tempel-Säulenbau findet fortgesetzt Anwendung, in den hellenischen Landen zunächst mit unmittelbarem Anschluss an die Musterwerke der Vergangenheit. Die eigentlich römische Kunst zieht die prächtige korinthische Säulenform vor und prägt das Kapitäl dieser Säule in gleichartig gesetzlicher Norm aus. Dabei verbindet der römische Säulenbau etruskische Reminiscenzen mit der hellenischen Behandlungsweise; er behält den hohen etruskischen Giebel bei, der, minder harmonisch zu dem Ganzen, diesem doch etwas mächtiger Aufstrebendes giebt; er verwandelt die vorragenden Balkenköpfe der etruskischen Architektur in Consolen, welche das Kranzgesims tragen; er giebt der Unterfläche des Architravs eine, später zum reichen Schmuck umgebildete Gliederung, die ohne Zweifel aus der Zusammensetzung der Holzstücke des etruskischen Architravs entstanden ist. Am Schlagendsten ist die Grunddisposition des römischen Tempels, die, sehr häufig wenigstens, von der hellenischen abweicht und ebenfalls aus dem Princip des etruskischen Tempelbaues hervorgegangen ist. Sie besteht in der Anordnung einer stark vortretenden Vorhalle, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, und einer Aufgangstreppe nur vor dieser Vorhalle, während die übrigen Seiten des Baues sich auf einem Podest von der Höhe dieser Treppe erheben. Das Tempelhaus selbst hat hiebei theils die glatte Mauerfläche, theils ist die letztere mit Halbsäulen versehen, in welchen sich das System der Säulen

der Vorhalle fortsetzt und eine scheinbare Nachbildung des hellenischen Peripteraltempels ergiebt.

Anderweit findet der Säulenbau eine reichliche Verwendung für die architektonische Ausgestaltung grosser Innenräume. Hieher gehören besonders die Basiliken, Gerichts- und Börsenlokale, welche zum vorzüglichsten Typus römischen Lebens gerechnet werden müssen. Es sind Langräume, welche sich durch Säulenstellungen und Gallerieen über dieson in mehrere Schiffe sondern. Das Allgemeine der Formonbehandlung ist hier wiederum hellenisch; aber die der hinteren Schmalseite des Gebäudes sich anfügende grosse Halbrund-Nische, das richterliche Tribunal, giebt dennoch der Gesammterscheinung ein wesentlich abweichendes Gepräge.

Noch ungleich auffälligere Eigenthümlichkeiten gingen aus der Anwendung des Bogenbaues, dessen Technik und Form der altitalischen Tradition angehört, hervor. Er kam den praktischen Bedürfnissen der Römer und der grossartigen Weise, mit welcher sie diese zu erfüllen liebten, ebenso dienaam entgegen, wie der mächtige Schwung seiner Form ihn zur wirkungsreichen monumentalen Verwendung geeignet machte. Er gab die Veranlassung zu Brückenbauten, welche zum Theil mit Riesenkühnheit ausgeführt wurden, zu Wasserleitungen, welche den Quell des Gebirges oft meilenweit hoch über der Ebene in das Herz der Stadt führten. Er liess Thore entstehen, welche in fester Erhabenheit die Zugänge zu den Sitzen der Völker bezeichneten, welche durch Inschrift und Bildwerk, allem Volke sichtbar, zu Denkmälern grosser Männer und Thaten geweiht werden konnten. Er gab Gelegenheit, auch selbständige Denkmäler dieser Art an bedeutungsvollen Stellen, besonders zum Gedächtniss der Triumphzüge beglückter Sieger, zu errichten. Er verstattete es, bauliche Massen in festem Verband und überall zugänglich, Arkaden neben Arkaden und über Arkaden, je nach dem Bedürfniss emporzugipfeln, durch solche Structur für den Schauraum des Theaters, für den des rings umschlossenen Amphitheaters, in welchem dem römischen Volke die blutige Lust der Thier- und Menschenkämpfe vorgeführt ward, für den der Circus-Rennbahn, feste Unterbauten zu gewinnen. — Doch hatte die Bogenform keine selbständig künstlerische Ausbildung; es war die ungegliedert starre Masse des Bogens, getragen von der ebenso starren Mauer- oder Pfeilormasse. Was ihr fehlte, ward durch Hinzufügung einer Dekoration ersetzt, zu welcher das System der hellenischen Architektur seine Formen hergeben musste. Die Aussenfläche des Bogens ward, allerdings fast seltsam, in der Weise eines krummen Architravs gebildet, der Pfeiler, der ihn trug, mit einem deckenden Gesimse versehen. Dann liess man Halbsäulen zu den Seiten des Bogens und oberwärts ein entsprechendes Gebälk vortreten, wodurch eine so feste wie rhythmische Umfassung des Ganzen erreicht ward. Bei den grossen Prachtthoren, namentlich den Triumphbögen, wurden auch wohl frei vortretende Säulen, zum Theil gekuppelte, angeordnet, wurde durch solche Combination, zumal bei sonst reichlich angewandtem Schmuck, der Eindruck stolzester Pracht erreicht. Bei den Arkadenbauten der Theater, Amphitheater u. s. w. lief die gleichartige Halbsäulenordnung hindurch und wiederholte sich von Geschoss zu

Geschoss, wobei in naturgemässer Entwickelung unterwärts stärkere, oberwärts leichtere Ordnungen angewandt wurden. Das ursprüngliche Verhältniss des Säulensystems ging hiebei, indem die Zwischenweiten sich übermässig ausdehnten, allerdings mehr oder weniger verloren; aber bei der Verwendung an der architektonischen Masse, bei der Rückwirkung der letzteren auf jene dekorativen Theile konnte und sollte eine selbständige, zumal organische Wirkung der letzteren überhaupt nicht erstrebt werden.

Die Wölbung des Bogens führte zur Ueberwölbung umschlossener Innenräume und somit wiederum zu eigenthümlichen Ausprägungen der Innenarchitektur. Der oblonge Raum ward mit einem Tonnengewölbe, der kreisrunde (oder polygonische) mit einer Kuppel überspannt; halbrunde Nischen, welche sich gegen andre Räume öffneten (wie in den Basiliken), empfingen ein halbes Kuppelgewölbe. In den letzten Zeiten der römischen Architektur, wie es scheint, entwickelte sich die complicirte Form des Kreuzgewölbes. Die ästhetische Unselbständigkeit der antiken Bogenbildung zeigt sich auch an der Gewölbdekoration, der alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, die aber den Schein einer solchen gleichwohl durch Herübernahme der Kassetten der hellenischen Architravdecke zu gewinnen weiss. Die vorzüglichste Anwendung überwölbter Räume ergab sich bei den Bädern, deren mannigfach abgestufter Gebrauch zu den Lebensbedürfnissen der Römer gehörte; besonders bei jenen kolossalsten Anlagen der sogenannten Thermen, welche mit den Bädern Alles verbanden, was dem Genusse eines behaglichen Nichtsthuns entgegen kommen konnte, und durch deren Anlage die Machthaber, insbesondere die der späteren Zeit, die Gunst der Menge gefangen zu nehmen wussten.

Es ist schliesslich noch der römischen Grabmonumente zu gedenken, die, wie in der Vorzeit Italiens, wiederum eine sehr erhebliche monumentale Bedeutung gewinnen. Sie sind von verschiedenartiger Beschaffenheit, zum Theil in der Form kleiner Tempelheiligthümer gebildet, zum Theil in einer Weise gestaltet, welche die uralte Tumulusform zum festen Thurmbau oder zum riesenmässig emporgeführten Terrassenbau umwandelt.

Die römische Architektur hat nicht das einfach bestimmte Gesetz, nicht den klaren Organismus der hellenischen; aber sie bringt Wirkungen hervor, deren Elemente dennoch sehr entschieden auf einem künstlerischen Bewusstsein beruhen und nicht selten — soweit wir aus vorhandenen Trümmern auf das Ganze architektonischer Erscheinungen zurückschliessen können — auch eine feine künstlerische Berechnung erkennen lassen. Die römische Architektur ist vorwiegend, oder doch zum grossen Theil, Massenbau; dem entsprechend ist ihre Detailbildung, namentlich die des Gesimses, durchgehend derber, voller, gewichtiger als die hellenische (wenn auch ohne die Feinheit der Profilbildung, welche die letztere auszeichnet), ist sie reichlicher mit dekorativen Einzelheiten versehen. Der dekorativen Verwendung des Säulenbaues beim Bogenbau ist bereits gedacht; zu entsprechenden dekorativen Zwecken wird das korinthische mit dem ionischen Kapitäl (in der Form des sogenannten römischen

Kapitäles) verbunden, erscheinen anderweitig freie Kapitälbildungen, werden den an die Massen gelehnten Säulen besondre Postamente untergesetzt, die über ihnen befindlichen Gebälktheile vorgeschoben, u. s. w. Vorzüglich scheint auf die Combination der Massen selbst gerücksichtigt, der Art, dass insgemein das einzelne Gebäude sein künstlerisches Gesetz nicht in sich allein, sondern in seiner ●mittelbaren Beziehung zu anderen hatte, dass ein künstlerisches Ganzes erst aus der Verbindung verschiedener Baulichkeiten entstand, dass die perspektivische Gesammtwirkung bei solcher Anlage wesentlich mit in Betracht kam. Schon jener, nach etruskischem Grundprincip erbaute Tempel, an welchem sich die Vorderseite bestimmt von den übrigen Seiten unterscheidet, deutet auf ein solches Gesetz hin; er lag insgemein im Grunde einer umschliessenden Räumlichkeit, deren Umgebung entschieden zu ihm gehörte, seine Wirkung zu vollenden bestimmt war. Die Fora (die öffentlichen Hauptplätze) mit ihren Bogenthoren, Säulenhallen, Basiliken, Denkmälern, Tempeln bildeten insgemein ein zusammenhängendes Ganzes solcher Art. Die Gelegenheit, die sich, zumal bei felsiger Lage, für den grösseren Reiz combinirter Bauanlagen durch eine verschiedenartige Bodenhöhe ergab, wurde mit Umsicht zum Gewinn solcher Wirkung ausgenutzt.

Es liegt im Uebrigen in der Natur der Sache, dass eine künstlerische Richtung, die in der Architektur das Organische dem Dekorativen nachstellt, der Gefahr einer willkürlichen Behandlungsweise leicht ausgesetzt ist. Die römische Architektur erscheint, nachdem sie ihr eigenthümliches Gerüst festgestellt, eine Zeit lang bemüht, dieser Gefahr durch eine gewisse schulmässige Strenge der Behandlung, die im Einzelnen selbst ein monotones Gesetz nicht verschmäht, vorzubeugen. Als ihr Verfall begann und dies Gesetz sich lockerte, fiel sie einer völligen Willkürherrschaft des Geschmackes anheim.

In der bildenden Kunst der römischen Herrschaft erscheint die hellenische Richtuug, d. h. die Wiederaufnahme, Nachbildung, Umprägung Desjenigen, was aus den grossen Blüthezeiten der hellenischen Kunst überkommen war, von sehr umfassender Bedeutung. Doch tritt auch hier eine eigentlich römische Richtung von charakteristischer Besonderheit hervor. Diese beruht wiederum ganz auf jener mächtigen Energie, mit welcher das Römerthum den realen Bedingnissen des Lebens zugewandt war. Sie hat es mit dem historisch Gegebenen, mit dem Bildniss, mit der Darstellung des geschichtlichen Ereignisses, zu thun und ist emsig bemüht, den unausweichlichen Forderungen desselben gerecht zu werden. Ihr Werk hat den Zweck, als gewichtiges und wirksames Zeugniss des Gegenwärtigen und Erlebten in das Leben einzugreifen. Aber ähnlich wie die römische Architektur eine harmonische Umkleidung unter den hellenischen Formen sucht, ist auch die, im engeren Sinne so zu nennende römische Bildnerei bemüht, durch Beobachtung der hellenischen Stylverhältnisse ein geläutertes Maass, einen reineren Adel zu gewinnen.

Der Entwickelungsgang der Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft ist in drei Hauptperioden zu sondern.

Erste Periode.

Die erste Periode beginnt im zweiten Jahrhundert v. Chr., mit jenen ersten ansehnlicheren Uebertragungen hellenischer Kunst nach Rom, welche besonders nach der Mitte des Jahrhunderts stattfanden. Bestimmter entfaltet sich ihr künstlerischer Charakter, wie es scheint, im Laufe des ersten Jahrhunderts v. Chr.; sie dauert unter den ersten Kaisern fort, bis zur Zeit des Unterganges des augusteïschen Hauses und des Eintrittes der Herrschaft der Flavier (69 n. Chr.) In ihr ist die hellenische Richtung vorwiegend, theils ausschliesslich, theils so, dass sie dem eigenthümlich Römischen, ohne in dasselbe zur volleren Wirkung aufzugehen, ihr Sondergepräge mit einer gewissen Feinheit aufdrückt.

Architektur.

Das Festhalten an der überlieferten hellenischen Architekturform, die Reinigung derselben und ihrer Verhältnisse nach der Lehre, welche man aus den Meisterwerken der früheren Zeit schöpfte, macht sich, wie bereits angedeutet, vornehmlich an den, dieser Periode angehörigen Resten der hellenischen Lande bemerklich.

Vorzüglich wichtig und bezeichnend sind in diesem Betracht die Reste einiger Bauanlagen von Attika. Die Propyläen des äusseren Vorhofes des grossen Demeter-Tempels zu Eleusis waren geradehin eine Kopie des Mittelbaues der Propyläen der athenischen Akropolis, in allem Hauptsächlichen mit genauer Nachbildung des Originales, in nebensächlichen Dingen und feineren Einzelheiten doch nicht frei von Abweichungen und kleinen Missverständnissen der Form. Ihr Bau gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Zeit um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. an. — Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde das noch stehende, der Athene Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes zu Athen gebaut, eine dorische Halle, die in den leichteren Verhältnissen allerdings von den dorischen Monumenten des fünften Jahrhunderts, in dem würdigeren Ernste der Formen aber ebenso von dem flachen oder rohen Dorismus des vierten bis zweiten Jahrhunderts unterschieden ist. — Ungefähr derselben Zeit gehören die kolossalen Säulen an, welche von dem Tempel des olympischen Zeus zu Athen noch vorhanden sind; sie sind korinthisch, in den Kapitälen ebenso wie in den Gliederungen von reiner und edler Bildung. — In Asien gehört der Haupttempel zu Aphrodisias, von dessen glänzender ionischer Säulenumgebung der grösste Theil noch aufrecht steht, in den Beginn der Kaiserzeit; ihr Styl entspricht (z. B. in der Säulenbasis) dem der asiatischen Monumente der vorigen Epoche. — Sodann der Tempel des Augustus und der Roma zu Ancyra, dessen Reste eine so reiche wie feine Behandlung der korinthischen Form bezeugen.

In Italien bieten die Reste von Pompeji (verwüstet 63 n. Chr., zerstört 79 n. Chr.) Beispiele späthellenischer Behandlungsweise und ihrer

Uebergänge zu den bezeichnend römischen Formen.[1] Jene machen sich besonders an den Hallen eines dreiseitigen Platzes zur Seite des Theaters und den mit ihnen verbundenen Räumlichkeiten geltend. Hier sind leichte, zum Theil zierlich spielende dorische Formen von spät griechischer Art vorherrschend, während der in jenen Platz führende Portikus ähnlich leichte, ionisch dekorative Formen hat. Die Uebergänge zum Römischen herrschen an den baulichen Resten, welche das Hauptforum umgeben, vor. Die Hallen desselben hatten flache, selbst missverstanden dorische Formen; der grosse Tempel im Grunde des Forums war nach italischer Art, wahrscheinlich mit einem korinthischen Portikus, angelegt. Das Baumateriäl von Pompeji hat keine sonderlich monumentale Beschaffenheit; Alles, zumal in den Privatanlagen, ist auf einen leichten dekorativen Eindruck berechnet. Das sorglos kleinstädtische Behagen, begünstigt durch alle Reize der Natur, — ebenso aber auch die Uebergangsstellung zwischen der gewichtigeren Herrschaft des hellenischen und des römischen Baustyles, dürfte zu der bunten Entfaltung des Dekorativen, von dem die Reste Pompeji's umspielt sind, wesentlich beigetragen haben.

Rom hatte sich seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts mit zahlreichen Tempeln und andern Bauten, mit „Silberhallen“ zur Seite des Forums, für den Geldverkehr u. dergl., geschmückt. Dies waren jedenfalls noch Werke des spätetruskischen und in dessen Art gräcisirenden Styles. Im zweiten Jahrhundert folgten bedeutendere Unternehmungen. Die hellenische Siegesbeute gab Anlass zu den ersten prächtigen Marmortempeln, denen des Jupiter Stator und der Juno, beide innerhalb eines gemeinsamen Säulenhofes durch Metellus Macedonicus bald nach der Mitte des Jahrhunderts erbaut und mit griechischen Kunstwerken reichlich geschmückt. Stattliche Basiliken traten an die Stelle der Silberhallen. Der Neubau des Jupitertempels auf dem Kapitol (nach dem Brande des ältern im Jahr 83 v. Chr.) wurde aber noch nach dem etruskischen Schema ausgeführt. — Ungefähr gleichzeitig mit diesem Neubau ist der Rest des dorischen Herkulestempels zu Cora unfern Rom, in flacher, wiederum späthellenischer Form; — und der grossartige Bau des sogenannten Tabulariums (Archivs und Schatzhauses) am Südhange des Kapitols, dessen Ueberbleibsel das älteste Beispiel eines Arkadenportikus, mit einer dorischen Halbsäulen-Architektur, enthalten.

Zu einer höchst gesteigerten Entwickelung des baukünstlerischen Strebens gaben die Jahrzehnte um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Veranlassung. Es war die Zeit des gewaltigsten Wettkampfes genialer Naturen um die Herrschaft der Welt; es galt, durch Werke von nie gesehener Pracht das römische Volk, dem sie dargeboten wurden, zu gewinnen, ein Zeugniss der Grösse stets durch das andre zu überbieten. Freilich handelte es sich hiebei zunächst um kolossalen Luxus, um kühnste Technik, um schlagende Wirkung des Augenblicks; Theater und Amphitheater wurden für wenige Tage aufgeschlagen, riesig gross, zauberische Ueberraschungen gewährend, mit dem ersinnlichsten Ueberfluss prächtigen Schmuckes ausgestattet. Doch hatten diese Unternehmungen

[1] Mazois, les ruines de Pompéi. Gell and Gandy, Pompejana.

jedenfalls vielfachste Uebung handwerklicher Kräfte zur Folge; auch fehlte es nicht an zahlreichen dauerbaren Werken, an denen die letzteren sich gründlicher bewähren konnten. Steinerne Theater, neue Basiliken, die zum Theil — wie die Basilica Aemilia — das Staunen der Folgezeit blieben, glänzende Tempel, andre Werke für volksthümliche Zwecke folgten. Pompejus und Caesar waren es, die unter eignem Namen oder dem ihrer Genossen die grösste Mehrzahl dieser Werke ausführen liessen. — Erhalten ist nichts hievon. Nur ein Paar kleine Tempel, der der Fortuna Virilis zu Rom (als Kirche S. Maria Egiziaca verbaut) und der sogenannte Vestatempel zu Tivoli scheinen in diese Zeit zu gehören; der erste ein Bau von ionischer, der zweite, kreisrund, von korinthischer Art, beide die Reminiscenz hellenischer Gliederung schon in einer eignen, derberen Form wiederholend; der Tempel von Tivoli zugleich durch die noch in etwas freie Behandlung seiner Kapitäle bemerkenswerth.

Augustus (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) setzte diese baulichen Unternehmungen in demselben Sinne, doch in ruhigerem Beharren, nach einem gleichmässigeren Plane fort. Seine Freunde theilten seine Bestrebungen. Rom wandelte sich unter Augustus aus einer „Ziegelstadt“ in eine „Marmorstadt“; die römische Architektur gewann unter ihm, wie es scheint, den vollen, festen Boden zu charakteristisch eigner Entwickelung. Tempel in überaus grosser Anzahl wurden hergestellt oder neu gebaut, umfassende Anlagen für Zwecke des öffentlichen Nutzens oder Vergnügens errichtet.

Das merkwürdigste der erhaltenen baulichen Denkmäler ist das Pantheon, ein kolossaler, kuppelgewölbter Rundbau, im inneren Durchmesser 132 Fuss breit und ebenso hoch, mit einem vorgebauten mächtigen Portikus von italischer Anlage. Das Gebäude gehörte zu den von Agrippa erbauten Thermen, war ursprünglich für diese bestimmt (daher seine eigenthümliche Form) und wurde erst nach der Ausführung zum Tempel geweiht. Das Innere, von dem Charakter hellenischer Innenräume abweichend, gewährt den Eindruck ruhigster, in sich beschlossener Erhabenheit; die cylindrische Wand des Inneren ist mit acht grossen Nischen versehen, welche ursprünglich ohne Zweifel insgesammt offen waren und in Wechselwirkung mit dem Kuppelgewölbe jenen Eindruck wesentlich steigerten (obgleich ihre Bogenlinie unschön in die Cylinderfläche eingriff); der vorhandene Säulenbau des Inneren, der die Nischen zum grössten Theil füllt, gehört einer Bauveränderung aus späterer römisch antiker Zeit an. Die Architektur des Portikus ist ein Beispiel der korinthischen Form in gesetzlicher, grossartig ernster Behandlung. — Von andern Tempeln der Zeit sind in Rom nur geringe Reste vorhanden. Die Fragmente des Tempels der Concordia tragen das Gepräge einer feinen Grazie. Die Reste des mächtigen Tempels des Mars Ultor, welcher mit dem umschliessenden „Forum des Augustus“ eine zusammenhängende Prachtanlage ausmachte, zeigen die römisch korinthische Form in vorzüglichst schöner und glänzender Durchbildung. — Der Tempel des Augustus und

der Roma zu Pola in Istrien, ebenfalls mit korinthischen Säulen, darf als ein besonders bezeichnendes und wohlerhaltenes Beispiel einfach italischer Tempelanlage angeführt werden.

Von dem durch Augustus errichteten Theater des Marcellus zu Rom ist ein Theil des äusseren Arkadenbaues erhalten, zwei Geschosse, das untere mit dorischer, das obere mit ionischer Halbsäulenarchitektur. Beide haben noch die völlige Gebälkformation, welche (wie der Triglyphenfries des Dorischen) die Reminiscenzen der einstigen Balkendecke



Tempel des Augustus und der Roma zu Pola.

enthält und in solcher Art zur Verbindung mit dem römischen Massenbau minder geeignet erscheint. Auch ist hier in dem dorischen Gebälk der etruskische Geschmack, Zahnschnitte über den Triglyphen anzuordnen, noch nicht beseitigt.

Als Prachtthore aus Augustus Zeit sind zunächst einige im oberen Italien, zu Aosta, Susa, Rimini zu nennen. Sie sind von verhältnissmässig einfacher Anlage, das zu Aosta mit einem dekorativ dorischen Gebälk, das zu Rimini mit einem zierlichen Giebel vor der oberen Masse, dessen Form indess wiederum einen zu selbständigen Charakter behauptet und hiedurch der innigeren Verbindung des hellenisch Dekorativen mit dem Massenbau noch entgegensteht. Der Innenbau des Thores S. Sebastiano zu Rom gilt als Siegesbogen des Drusus (9 v. Chr.) und hat ebenfalls noch den Giebel; doch würden seine Säulen einer späteren Restauration zuzuschreiben sein. (Hiebei ist ferner an die muthmaasslich gleichzeitigen Thore von Perugia, S. 167, f., und die ebenfalls noch selbständigere Behandlung des Dekorativen an ihnen zu erinnern.)

Das Grabmal, welches sich Augustus unter dem Namen des Mausoleums zu Rom errichtete, war ein in mächtigen Steinterrassen aufsteigender Tumulus. — Erhaltene Grabmonumente der Zeit bestehen zumeist aus starken Rundthürmen auf viereckigem Untersatze oder ohne einen

solchen, in mehr oder weniger reicher Ausstattung. So das der Caecilia Metella bei Rom, aus den letzten Jahren der Republik; das der Plautier bei Tivoli; das des Munatius Plancus bei Gaeta. — In andern Fällen liebte man es, für diesen Zweck die ägyptische Pyramidenform nachzuahmen. Als erhaltenes Beispiel der Art ist die Pyramide des Cestius zu Rom anzuführen. —

Ein Zeitgenoss des Augustus, Herodes der Grosse, liess in Palästina und anderweit im Orient, auch in Griechenland, ansehnliche Prachtbauten aufführen. Zu diesen gehörte der im Style der Zeit, in korinthischer Form ausgeführte Neubau des Tempels zu Jerusalem.

Die Bauten der näheren Nachfolger des Augustus bis zu den flavischen Kaisern waren im Allgemeinen weder sehr umfassend, noch von ausgezeichneter monumentaler Bedeutung. Unter der Regierung des Claudius wurden grosse Wasserbauten, u. A. Wasserleitungen, ausgeführt. Ein Bogendenkmal der letzteren ist Porta Maggiore zu Rom, ein einfaches Werk, wiederum mit dekorativen Giebelarchitekturen. — Nero baute, nach dem Brande Roms, mit ungeheurem Aufwande sein „goldnes Haus“, dessen Anlagen nach seinem Tode zerstört wurden.

Sculptur.

Von dem Eintritt eines lebhafteren Betriebes der hellenischen Sculptur um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., von der Wahrscheinlichkeit der Wechselbezüge zwischen dieser Erscheinung und den gleichzeitig bekundeten Kunstbedürfnissen Roms ist bereits (S. 163) die Rede gewesen. Der Prachtbau, welchen Metellus Macedonicus damals zu Rom ausführen liess, war mit Bildwerken des Polykles und andrer Meister jener Zeit reichlich geschmückt.

Glänzender erscheint der neue Aufschwung der hellenischen Sculptur im folgenden Jahrhundert, zur Zeit des Pompejus, des Caesar, des Augustus. Wir finden die Meister zum Theil bestimmt in Rom beschäftigt, die kunstvollsten Werke allem Anscheine nach für Rom oder sonstige Lieblingsstätten der römischen Machthaber gefertigt. Höchst ausgezeichnete Arbeiten, zum Theil schon im Alterthum und ebenso in unseren Jahrhunderten als Gipfelpunkte aller Kunst gepriesen, geben uns eine Anschauung des Strebens, der Erfolge jener künstlerischen Thätigkeit. Sie haben in der That, in gewissen Beziehungen, das volle Anrecht auf jenen Ruhm. Es ist eine Durchbildung in diesen Arbeiten, die in der Entwickelung des körperlichen Organismus, in der Darlegung seiner Motive und seiner Wirkungen, in dem Schmelz der Uebergänge, dem Gleichgewicht der Verhältnisse, dem Rhythmus der Bewegungen das höchst Vollendete erreicht; es ist, wo die Anfgabe dies erforderte, eine Durchdringung des geistigen Gehaltes, eine poesievolle Verkörperung desselben, die nicht minder am Ziele des Darstellbaren steht. Es scheint, als ob in diesen Werken ein Auszug des Höchsten und des Feinsten gegeben sei,

was die früheren Blütheepochen der hellenischen Kunst ausgezeichnet hatte, — und nur das Eine ist nicht herübergenommen, was dennoch den innersten Lebenspuls in den Werken des fünften und des vierten Jahrhunderts ausmacht, was den Beschauer dennoch soviel tiefer ergreift als alle virtuosische Vollendung im Körperlichen und im Geistigen der Darstellung, — die Unschuld des künstlerischen Gefühles. Die Arbeiten dieser römischen Epoche, wie staunenswürdig immerhin, sind in ihrem innerlichen Wesen dennoch Erzeugnisse des künstlerischen Verstandes. Bei jenen galt es, dem Werke, — bei diesen, der eignen Meisterschaft zu genügen.

Als vorzüglichste Sculpturen dieser Zeit und Richtung sind anzuführen: Der sogenannte borghesische Fechter im Pariser Museum, inschriftlich von Agasias aus Ephesos; die Statue eines Kämpfers, der in kühner und straffer Bewegung das ganze Muskelgesetz eines athletisch durchgebildeten Körpers zur Erscheinung bringt. — Der sog. Torso des Belvedere im Vatikan, inschriftlich von dem Athener Apollonios, Sohn des Nestor; der Torso eines ruhenden Herakles von idealer, mit feinstem Studium durchgeführter Bildung. — Der sog. farnesische Herakles im Museum von Neapel, inschriftl. von dem Athener Glykon; eine Statue, die, etwa nach dem Vorbilde des Lysippos, eine möglichst grosse Kraftbefähigung in schon nicht manierloser Weise darlegt. — Die sog. mediceïsche Venus in der Tribuna zu Florenz, inschriftl. von dem Athener Kleomenes, Sohn des Apollodoros; eine Umprägung des praxitelischen Ideales, von unvergleichlich feiner Grazie der Formen, aber der Grazie eines naiven Selbstvergessenseins schon entfremdet. (Der sog. Germanicus im Pariser Museum, die Bildnissstatue eines Römers in Gestalt eines Hermes, inschriftl. von Kleomenes, Sohn des Kleomenes, ist vielleicht von einem Sohne des ebengenannten gefertigt; die Arbeit ist indess trocken und ohne höhere Bedeutung). — Den sog. Apollo von Belvedere im Vatikan, von einem unbekannten Künstler; die Statue des Gottes im vollen Glanze jugendlicher Schönheit und im Ausdrucke erhaben begeisterten Zornes (gegen den besiegten Drachen oder gegen die Erinnyen gewandt), ein Meisterwerk



Apollo von Belvedere.

fein berechneter Wirkung, aber diese berechnende Kunst bereits in einer bühnenmässigen Weise zur Schau tragend. (Und zwar der Art, dass alle Wirkung der Statue auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers berechnet ist und von andern Standpunkten aus der wundersame Rhythmus der Linien, selbst das Gesetz des organischen Gefüges, wesentlich beeinträchtigt erscheint.) — Die Gruppe des Laokoon im Vatikan, ein gemeinschaftliches Werk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros, Polydoros und Athenodoros; Laokoon und seine beiden Söhne von riesigen Schlangen umwunden, ein Werk des gewaltigsten, durch seine Abstufung und seine Wechselbezüge um so erschütternder wirkenden Pathos, in jeder Beziehung mit vollendeter Meisterschaft durchgearbeitet, aber in einer Weise der Composition, der Behandlung, des Ausdruckes, dass auch hier, bei den mächtigsten künstlerischen Mitteln, das Berechnete einer wiederum mehr bühnenmässigen Wirkung vorwiegt.[1] — Noch zahlreiche audre Werke von mehr oder weniger durchgeführter Vollendung reihen sich den genannten an. Zum Theil sind sie als mehr oder weniger freie Nachbildung bestimmter Werke der früheren hellenischen Kunst aufzufassen. Eine meisterliche Technik, verbunden mit einer Weise der Behandlung, die bei aller Feinheit mehr aus der abgezogenen Regel als aus der unmittelbaren Anschauung oder der lebendigen Ueberlieferung der Schule entstanden ist, bildet überall den Grundzug der in Rede stehenden Richtung.

Auch die Namen noch andrer griechischer Künstler dieser Zeit, für deren Werke es uns indess an bestimmter Anschauung fehlt, werden mit Ruhm genannt. Unter den in Rom beschäftigten Meistern, die sich durch eigenthümliches Wesen besonders ausgezeichnet zu haben scheinen, sind hervorzuheben: Pasiteles, zur Zeit des Pompejus, ein Künstler von streng sorgfältigem Charakter, der u. A. auch die alte Kunst der chryselephantinen Götterbilder erneute; — Diogenes, zur Zeit des Augustus, der das Pantheon mit Sculpturen schmückte (und dem man eine Karyatide im Vatikan, als ein zur ursprünglichen Ausstattung des Pantheons gehöriges Werk, zuschreiben zu dürfen glaubt); — Zenodoros, zur Zeit des Nero, der sich in Kolossalstatuen auszeichnete und einen Erzkoloss des Nero von 110 Fuss Höhe, das grösste Kolossalbild des Alterthums, das nachmals als Helios geweiht ward, fertigte.

Der hellenischen Richtung der Sculptur steht, wie bemerkt, die eigentlich römische gegenüber, welche den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt ist. Sie bethätigt sich in dieser Epoche vorzugsweise

---

[1] Nach wörtlicher Auffassung der Stelle des Plinius (H. N. XXXVI, 4, 11) über den Laokoon würde derselbe spät und erst für Titus gearbeitet sein. Ein unabweislicher Widerspruch würde hierin nicht liegen. Da die Stelle aber auch eine freiere Auslegung gestattet, so kann für die Gruppe füglich auch eine frühere Zeit angenommen werden. (Man hat daher auch keinen Anstand genommen, sie als ein Werk des dritten Jahrhunderts zu bezeichnen, eine Ansicht, die mir nicht die richtige zu sein scheint.)

in der Anfertigung von Bildnissen, in denen sie das nicht minder Meisterhafte erreicht. Ihre Zeugnisse beginnen etwa mit der Zeit des Pompejus; ihre vorzüglich gediegenen Leistungen gehören der Zeit des Augustus und seiner näheren Nachfolger an. Diese zeichnen sich ebenso durch die höchst charaktervolle Auffassung und Durchbildung, im Kopf, in der Gestalt, in der Gewandung, wie durch die Gemessenheit des Styles aus. Es ist nicht bloss das Vorbild des festen, seiner selbst bewussten, sich stets bewachenden und kundgebenden Römerthums, in der Reihenfolge seiner stolzen Träger, was diesen Abbildern desselben ihre Wirkung sichert; es ist von solchem Sinn und Geiste selbst ein voller Theil in das künstlerische Vermögen übergegangen, der Art, dass die Kunstarbeit schon an sich in gleicher Richtung empfunden und durchgeführt erscheint. Es ist ein von den Traditionen der hellenischen Kunst wesentlich verschiedenes Element, mit den gleichzeitigen Leistungen der hellenischen Richtung nur in dem Zwecke der Schaustellung übereinstimmend, aber hierin, und in der unbedingten Gegenwart dieser Erscheinungen, ungleich berechtigter als jene. Beispiele sind in erheblicher Zahl, besonders in den römischen Museen, vorhanden. Sie sind im Einzelnen natürlich von verschiedenem Kunstwerth. Zum Theil, in heroisirten (sogenannt achilleïschen) Portraitbildungen, mischt sich ein ideales Element im hellenischen Sinne hinein. Bei vollgewandeten, namentlich weiblichen Bildnissstatuen, pflegt die Gewandung in kunstvoll berechneter Weise, — doch eben derjenigen Berechnung entsprechend, welche die römische Sitte erforderte, behandelt zu sein. Die zwar leicht gearbeitete sitzende Statue der älteren Agrippina im kapitolinischen, die sogenannte Pudicitia im vatikanischen Museum sind als bezeichnende Werke der letzteren Art hervorzuheben.


Pudicitia des Vatikan.

Das römische Bildniss hatte wesentlich einen monumentalen Zweck; häufig ward es als Bekrönung, als sonstiger Schmuck des architektonischen Monumentes verwandt. Hiemit bahnte sich eine weitere Entfaltung monumental historischer Kunst an. Die Siegesdenkmäler empfingen eine bildnerische Ausstattung, die von ihrer Bedeutung, dem Zwecke ihrer Gründung Kunde gab. Unter Pompejus wird ein Römer, Coponius, als Meister derartiger Arbeiten genannt; er fertigte die Statuen von vierzehn Nationen, ohne Zweifel als Zeugnisse der Siege des Pompejus über dieselben. Die Triumphbögen insbesondere wurden gern mit Statuen geschmückt, welche die besiegten Völker darstellten; die römische Kunst dieser und der späteren Zeit hat in solchen, ob zumeist auch nur dekorativ behandelten Statuen volksthümlichen Charakter und tragische Würde

ergreifend zu vereinigen gewusst. Eigenthümliches Interesse erweckt u. A. eine derartige weibliche Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man das Bildniss der Thusnelda erkennen zu dürfen gemeint hat,[1] (ebenso wie in einer Büste des kapitolinischen Museums, Nro. 59, das Bildniss des Arminius,[2] in einer andern Büste das des Thumelicus, des Sohnes von Arminius und Thusnelda, den diese in der Gefangenschaft geboren hatte). — Von anderweitig bildnerischer Ausstattung an Monumenten der in Rede stehenden Epoche kommen sodann nur noch zwei sehr beschädigte Relieffragmente in der Villa Borghese zu Rom, welche einem Triumphbogen des Claudius angehörten,[3] in Betracht. Man erkennt in ihnen die Darstellung kriegerischer Versammlungen, wobei das Einzelne der Form durch die edle Fülle des Styles ausgezeichnet, von einer irgend gruppenmässigen, dramatisch angeregten Composition indess noch nichts wahrzunehmen ist.


Statue der Thusnelda (?).

Die römischen Münzen, früher mit rohem, wenig kunstreichem Gepräge, schliessen sich seit den Zeiten des Cäsar und Pompejus, in der charaktervollen Behandlung der auf ihrer Vorderseite enthaltenen Bildnissköpfe, der eben bezeichneten Richtung an. Auf der Rückseite sind manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reichs oder des kaiserlichen Hauses, angedeutet.

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreut sich auch in dieser Zeit einer höchst umfassenden Theilnahme. Hier herrscht die helleuische Kunstrichtung vor, völlig im Sinne der früheren Leistungen der Art, so dass die Unterscheidung dessen, was der einen und was der andern Epoche angehört, oft höchst schwierig und selbst unthunlich ist. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioskorides; er hatte den Kopf des Kaisers geschnitten, mit welchem dieser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen andrer Steinschneider bezeichnet.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der augusteïschen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle Ausführung

---

[1] Goettling, Thusnelda, Arminius Gemahlin und ihr Sohn Thumelicus, in gleichzeitigen Bildnissen nachgewiesen. — [2] E. Braun (nach H. Brunn), Ruinen und Museen Rom's, pl. XI und 174. — [3] A. Nibby, monumenti scelti della Villa Borghese, pl. 1, 5.

sie zu bemerkenswerthen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und andrer Nachfolger Alexanders machen, während die dargestellten Gegenstände und die derbere Behandlungsweise allerdings das Wesen der römischen Epoche bekunden. Einzelne von ihnen, mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, sind vorzüglich charakteristische Zeugnisse der letzteren; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit der Sprache einer mythischen Symbolik, in solcher Weise Darstellungen liefernd, welche das Walten der kaiserlichen Macht in poetischer Feierlichkeit zur Erscheinung bringen. Zwei von diesen Cameen sind näher anzuführen. Der eine, in dem k. k. Kabinet zu Wien, 9 Zoll breit und 8 Zoll hoch, stellt den Augustus als irdischen Jupiter dar, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumphe Theil genommen. Unterwärts Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andre Cameo in dem K. Kabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle), 13 Zoll hoch und 11 Zoll breit. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Musen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechtes, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Kostüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschieden gefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein gegebenes Maass beschränkt; man benutzte ihn somit besonders da, wo es auf grössere Dimension ankam, namentlich bei Gefässen. Ein Hauptwerk solcher Art ist die sogenannte Portland-Vase, im britischen Museum zu London, ein 10 Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen (aus der Mythe von Peleus und Thetis?) auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. (Neuerlich durch einen Wahnsinnigen zerschlagen, aber vortrefflich hergestellt.) Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

Malerei.

Die hellenische Malerei scheint sich gleichzeitig mit der Sculptur nach Rom übersiedelt und in ähnlicher Weise wie diese einen neuen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des ersten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt, die sich bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der ausgezeichnetste der Maler Timomachos von Byzanz, der den Ausdruck einer im Innern zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem herkulanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris u. a. Neben Timomachos blühte die Malerin Lala aus Kyzikos, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei wiederum von ihrer Höho herabgesunken sei; die Staffelmalerei scheint sich keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt ward ein buntes Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt; neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospekte, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Kanäle, Hafenstädte u. dergl., die mit launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus der Maler Ludius besonders ausgezeichnet.

Für die früheren Epochen der Malerei fehlte es fast vollständig an erhaltenen Beispielen. Aus der gegenwärtigen Epoche ist deren eine überaus grosse Fülle, namentlich in den Wandgemälden von Herkulanum nnd Pompeji erhalten. Es sind leichte, oft flüchtige Dekorationsmalereien, mehr oder weniger ohne den Anspruch auf originale Meisterschaft. Aber sie zeigen eine so geistreiche Auffassung, eine so gesunde Praktik, einen so lebendigen Nachhall des hellenischen Geistes, dass die Anknüpfung an die hellenische Kunstrichtung hier wiederum in besonders auffälliger Weise sichtbar wird. Die Uebergangsstellung zwischen hellenischem und römischem Wesen, auf die bei der Architektur Pompeji's bereits näher hingedeutet wurde, scheint für das Verhältniss wesentlich mit in Betracht zu kommen. Die Wandgemälde von Herkulanum und Pompeji gewähren somit zugleich mannigfach schätzbare Rückblicke auf die Blütheepochen der hellenischen Malerei. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigeren, sind geradehin als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden, manche Darstellungen auch (z. B. die des Perseus und der Andromeda) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen wiederholen. So erscheint Einzelnes in der That als Reminiscenz jener vorzüglich hohen Entfaltung der Malerei im vierten Jahrhundert, während Andres entschieden das Gepräge

des spätbellenischen Charakters hat, Andres bereits italischer (römischer) Entwickelung angehört. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen auf nassen Kalk gemalt sind (in einer besonderen Weise der Freskomalerei, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, aber schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Leimfarben (auf trocknem Grunde) nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngerer Zeit verschiedene entdeckt sind. Zu Herkulanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der griechischen Vasenmalerei), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Umrissen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien, — diejenigen, welche an den Hauptstellen der Wände ausgeführt wurden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannt historischen, dramatisch entwickelten Darstellungen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben, bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf einen Inhalt von tieferer Bedeutung ankommt. Die Composition pflegt überall klar und einfach geordnet zu sein, in deutlicher Entwickelung der Form, in gleichmässig vertheilter Beleuchtung, welche jedem Theile der Darstellung Genüge leistet; die harmonische Farbengebung entwickelt sich mehrfach zu einem Colorit von gesättigter Fülle und schöner Durchbildung. Als Gemälde, welche an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind hervorzuheben: Achill, dem die Briseïs entführt wird; das schon genannte Bild der Medea; Kassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk leider verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt); Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Venus und Adonis; Neptun und Amymone; das Urtheil des Paris; Chiron und Achill; u. a. m. Einzelne, wie das früher (S. 154, f.) erwähnte Opfer der Iphigenia, erscheinen als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren



Mutter und Tochter, Wandbild aus Herculanum.

und Gruppen sind als Arbeiten hohen Reizes zu nennen: einige Scenen des Privatlebens, vorzüglich schön — eine Gruppe von Mutter und Tochter; Gruppen und einzelne Gestalten von Tänzerinnen, in halb durchsichtigen Schleiergewanden; Gruppen männlicher und weiblicher Kentauren; Weiber auf chimärischen Thieren, Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde, in denen sich die spätere Richtung der hellenischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht.

Auf den Nebenfeldern, namentlich dem Sockel der Wände, sind andre Bilder enthalten. Diese pflegen noch ungleich flüchtiger ausgeführt zu sein als die Hauptbilder; doch sind sie als Beispiele für die untergeordneten Richtungen antiker Malerei ebenfalls nicht ohne ein namhaftes Interesse. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche mit Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens betreiben; — so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien, diese indess höchst unbedeutend und arg geschmiert, dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften mit vorherrschender Darstellung von Architekturen, auch sie zumeist sehr flüchtig gemalt. Doch finden sich darunter einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentlich landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in der Zeichnung wie in der Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend, die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt zu sein pflegen und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganzes bilden.

Endlich die Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen. Diese bilden eine anmuthige Einrahmung der Wandflächen, auf denen die Hauptbilder enthalten sind, und gestalten sich häufig zur selbständigen Dekoration, deren leichtes perspektivisches Formenspiel den zumeist engen Raum des Zimmers auszuweiten wohl geeignet ist. Eine lebhafte und reiche, wenn auch spielende und nicht ganz selten zum Barocken geneigte Phantasie giebt diesen zierlichen Gebilden zumeist wiederum einen eignen Reiz.

Eigenthümlichen Charakter, völlig abweichend von der Richtung der übrigen Gemälde, hat das grosse Mosaikbild der sogenannten Alexanderschlacht, welches den Fussboden eines Zimmers im Hause des Fauns zu Pompeji schmückt. Der zum Theil beschädigte und unvollkommen restaurirte Zustand, in welchem dasselbe aufgefunden wurde, deutet auf eine vor der Katastrophe des Jahres 79, ohne Zweifel bei dem Erdbeben des Jahres 63 stattgefundene Verletzung. Die Darstellung ist die eines siegreichen Kampfes zwischen Römern und Asiaten; das Kostüm bezeichnet eine entschieden späte Zeit, der des Unterganges von Pompeji schon nahe

stehend.[1] Es ist eine historische Composition, voll bewegten und gedrängten Lebens, in schlagender, dramatisch verknüpfter Entwickelung des Vorganges, das Einzelne überall durchaus naiv und ohne Sorge um stylistische Vorbedingungen, obgleich bestimmt (z. B. die Köpfe der Hauptpersonen) auf dem Grunde hellenischer Anschauungsweise gefasst; ein Werk, welches das Wesen der ersten Epoche des römischen Kunststyles, hier in der Verbindung eines völlig unbefangenen Realismus mit der hellenischen Abklärung der Form, wiederum auf höchst bezeichnende Weise darlegt.

In Rom haben sich nur vereinzelte Reste von Wandmalereien, in dem vorhin bezeichneten mehr dekorativen Charakter, erhalten. Eins der gerühmtesten Stücke ist das schon erwähnte Gemälde der sogenannt aldobrandinischen Hochzeit, im vatikanischen Museum (S. 154). Auf den Resten eines antiken Gebäudes am Esquilin sind neuerlich landschaftliche Bilder vorgefunden, die, bei ebenfalls flüchtig dekorativer Behandlung, durch die grossartige Fassung und Stimmung sehr bemerkenswerth erscheinen.

Zweite Periode.

Mit der Regierung der Flavier (seit 69 n. Chr.), nach den tyrannischen Regierungen von Tiberius bis Nero, gewinnt der römische Kaiserstaat eine neue, feste, seinen inneren Bedingnissen entsprechend geregelte Gestalt. Mit diesem Wechsel hebt die zweite Periode der Kunst des römischen Zeitalters an; dieselbe dauert bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit des Septimius Severus (seit 193), in welcher für den inneren Charakter des Staates abermals neue nnd tiefgreifende Wandlungen beginnen. Es ist die Epoche der zur vollen Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit ausgeprägten römischen Kunst. Die Zeit der Flavier ist die ihrer ersten entscheidenden Entfaltung, die des Trajan (98—117) die ihrer Blüthe. Dann, unter Hadrian (117—138) und wesentlich durch diesen Kaiser veranlasst, macht sich allerdings ein nochmaliger und sehr umfassender Versuch zur Wiederbelebung des hellenischen Geschmackes geltend. Andauernd blieb dieser nicht; doch war damit die innere Kraft jener eigentlich römischen Kunstrichtung gebrochen; die Zeit des Nachfolger Hadrian's, der Antonine, lässt bereits die Unsicherheit und Abschwächung der letzteren erkennen.

Architektur.

Die charakteristische Ausprägung der römischen Architektur wird zunächst durch ein bauliches Denkmal von riesiger Grösse, das flavische Amphitheater oder Colosseum zu Rom, gebaut von Vespasian und

---

[1] Nach dem Urtheil von H. Weiss, dem Verfasser der Geschichte des Kostüms, der sich hierüber im zweiten Bande seines Werkes näher aussprechen wird.

vollendet unter Titus im J. 80, bezeichnet. Sein Aeusseres hat drei Arkadenreihen übereinander, mit dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen-Architekturen, und über diesen einen Oberbau mit korinthischen Pilastern. Die Formen des hellenischen Säulenbaues sind hier bereits vollständig, zur entschiedenen Einheit der Wirkung, in die Bedingnisse des Massenbaues aufgegangen und diesen gemäss, mit Ausscheidung des selbständig Eigenthümlichen (namentlich in den Gebälken der unteren Ordnungen) umgewandelt. — Unter andern Bauten Vespasian's wird vornehmlich der (später zerstörte) Tempel des Friedens als eine der glänzendsten Bauanlagen von Rom gepriesen.

Es folgt ein zweites bezeichnendes Denkmal, geringer an Umfang, aber glänzender in der Ausstattung, der Triumphbogen des Titus zu Rom, ein Denkmal der Eroberung Jerusalem's, nach dem Tode des Kaisers (81) geweiht. Es ist ein einfacher Bogen mit fensterartigen Oeffnungen zu den Seiten, ausgestattet mit einer Halbsäulen-Architektur auf Podesten und kräftiger Attika, mit Bildwerk und dekorativer Gliederung reich geschmückt, aber in einer Weise, welche wiederum das Gesetz der Massenwirkung festhält. In diesem Bezug ist namentlich das (an früheren Monumenten mit Sicherheit nicht nachzuweisende) römisch-composite Kapitäl der Halbsäulen anzuführen.

Unter Domitian wurden andre Prachtbauten von Bedeutung ausgeführt. Hievon scheint nur ein geringer Rest, in den drei in gleicher Flucht stehenden korinthischen Säulen am römischen Forum, dem Tempel des Castor und Pollux, (dem ehemals sogenannten Tempel des Jupiter Stator) erhalten. Ihre Behandlung verräth den ausgebildet römischen Geschmack für das reicher Dekorative, im Gegensatz gegen die mehr hellenistische Ruhe der Form; aber die Durchbildung ist noch durchaus fein und edel. — Von dem durch Nerva gebauten Forum Palladium ist nur ein Fragment der Einschliessungsmauer, mit vortretenden Wandsäulen, erhalten. Die Anordnung lässt das Gebot der Massenwirkung, erhöht durch schmückende Ausstattung, erkennen; die rhythmische Gliederung scheint indess nicht sonderlich glücklich gewesen zu sein.

Aller frühere Glanz Rom's wurde durch den Prachtbau, den Trajan ausführen liess, verdunkelt. Es war das Forum Trajan's zwischen Kapitol und Quirinal, eine nach einheitlichem Plane gruppirte höchst umfassende Bauanlage, bei der jenes Gesetz einer sich gegenseitig bedingenden Wirkung im grossartigsten Sinne zur Anwendung gekommen zu sein scheint: ein geräumiger Platz, durch einen Triumphbogen eröffnet, stattliche Nebengebäude zu seinen Seiten; quer über den Platz die stolze Basilika Ulpia, fünfschiffig, mit ehernem Deckwerk, mit einem Tribunal auf jeder Schmalseite und Prachteingängen an der Langseite; an die Basilika anstossend ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Gedächtnisssäule Trajan's, welche das Bildniss des Kaisers trug, emporragte; ein kolossaler Tempel des Kaisers, u. a. m. Der Baumeister war Apollodorus aus Damascus. Erhalten ist von alledem sehr wenig. Nur die Reste der Basilika, namentlich die ihrer Säulenportale, zeigen den festen römischen Adel der Form; und nur die Trajanssäule selbst, vereinsamt und wirkungslos, steht noch auf ihrer alten Stelle aufrecht.

Einen eigentlich architektonischen Zweck hatte diese Säule von vornherein nicht; was daran noch vielleicht erinnern konnte, wurde durch einen Bilderfries, der sich um den Schaft emporwickelt, völlig aufgehoben; das selbständige Leben der Säule erscheint völlig vernichtet; und gleichwohl musste gerade sie, innerhalb der Umgebung, für die sie berechnet war, von vorzüglichst entscheidender dekorativer und malerischer Wirkung sein.

Die Form des mächtigen dreithorigen Triumphbogens, mit der Ausstattung frei vortretender Säulen und eines rhythmisch vertheilten Bilderschmuckes, muss in dieser Zeit zur vollen Entwickelung gekommen sein. Der mit dem Raube trajanischer Einzelheiten aufgeführte Triumphbogen Constantins zu Rom wiederholt ohne Zweifel auch in seiner Gesammtanordnung ein trajanisches Muster. — Ausserhalb Roms kommt



Triumphbogen des Constantin.

eine nicht unbeträchtliche Anzahl (einthoriger) Trajansbögen vor. Mit fast überreichem bildnerischem und architektonischem Schmuck ausgestattet ist der zu Benevent, einfacher der am Hafen zu Ancona. Eine Anzahl andrer, ebenfalls in einfacher Ausstattung, findet sich in Spanien, der Heimat Trajans. Auch einer zu Tucca, im Gebiete von Carthago, gehört seiner Regierungszeit an. — Ein Denkmal zu Athen, das Monument des Philopappus, ein grosser dekorativer Nischenbau, zeigt in seinen Gliederungen eine einigermaassen gräcisirende Behandlung. —

Hadrian war selbst Dilettant, wie in andern Künsten, so auch in der Architektur. Er liess zu Rom den Tempel der Venus und Roma, der alle vorhandenen Tempel der Stadt an Grösse und Pracht übertraf, nach eignem Entwurfe bauen. Der Plan war allerdings dilettantisch: kein Doppelheiligthum, sondern zwei gesonderte Tempel, rückwärts mit ihren Bildernischen aneinander stossend, von gemeinsamer Aussenwand und gemeinsamer Säulenstellung umfasst. Die innere Structur — Nischen

mit Halbkuppelgewölben, und Tonnengewölbe über den Haupträumen, — war römisch, die äussere Erscheinung, ohne Rücksicht auf das Innere, ein hellenischer Säulenbau. Den Tempel umgab ein ausgedehnter Säulenhof. — Ausserdem erbaute Hadrian zu Rom ein neues kolossales Mausoleum, dem des Augustus ähnlich (die Reste in dem heutigen Kastell S. Angelo); und zu Tivoli eine weitgedehnte Villa mit einer Menge griechisch benannter und ohne Zweifel auch in gräcisirendem Geschmacke ausgeführter Anlagen.

Hadrian's bauliche Sorge war in erheblichem Maasse zugleich den Provinzen zugewandt. Hievon ist Manches in besserem Zustande erhalten als die römischen Reste (oder, wo es neuerlich verschwunden, doch durch bildliche Aufnahme bekannt), und somit besser geeignet, von dem hellenistischen Geschmacke des Imperators und von der unter Umständen unvermeidlichen Zwitterhaftigkeit zwischen hellenischer und römischer Art eine Anschauung zu gewähren. Als ein vorzüglich reines und wohl erhaltenes Denkmal ist die sogenannte „Maison quarrée“ zu Nîmes in Frankreich anzuführen, ein korinthischer Tempel von italischer Anlage und reicher Durchbildung; während die Reste der dortigen Basilika der Plotina (des sogenannten Tempels der Diana) die mächtige Anordnung eines römischen Tonnengewölbes in noch ansprechender Verbindung mit hellenistisch dekorativen Einzeltheilen zeigen. — Sehr bedeutende bauliche Unternehmungen fanden zu Athen statt. Zu diesen gehört ein noch stehender Bogen des Hadrian, in welchem sich die römische Grundform schon willkürlicher mit einem luftigen Tabernakelbau nach hellenischer Art verbindet. Einer (nicht mehr vorhandenen) Säulenstellung hellenischen Styles, zu einer Wasserleitung ausserhalb Athens gehörig, war die Bogenform in völlig willkürlicher Weise aufgesetzt. — In Aegypten baute Hadrian zum Gedächtniss seines Lieblinges Antinous die Stadt Antinoë. Die Trümmer zeigen die Nachbildung späthellenischer Form. Ein (neuerlich zerstörter) Triumphbogen liess eine sehr missrathene Verbindung römischer und hellenischer Form erkennen. — Ein hadrianisches Bogenthor zu Nicäa enthält ebenfalls den Versuch, Römisches in hellenistischer Art umzumodeln. —

Von den Bauten der Antonine zu Rom ist wiederum nur Weniges, doch Bezeichnendes erhalten. Dem Antoninus Pius (138—161) gehört der Vorbau eines Tempels des Antoninus und der Faustina, eines korinthischen Prostylos von italischer Anlage, der immer noch als ein gutes Nachbild der überlieferten Form erscheint, an; — dem Marc Aurel (161—180) die in der Façade der heutigen Dogana erbaute Säulenreihe eines korinthischen Tempels, deren Fries, den Uebergang des Ueberlieferten in völlig dekorative Freiheit bezeichnend, schon eine bauchige Form hat, — und die Säule des Marc Aurel, ein Nachbild der Trajanssäule und ursprünglich ohne Zweifel, gleich dieser, auf eine anderweitige architektonische Umgebung berechnet.

Andres Charakteristische aus dieser Zeit findet sich in den Provinzen. So zu Thessalonica (Salonichi) in Macedonien die sogenannte Incantada, der Rest eines Gebäudes von merkwürdiger Anlage, indem über einer korinthischen Säulenstellung eine obere Ordnung von Pfeilern

mit Bildwerk zur Anwendung gekommen ist. — Manches in Klein-Asien, mit lokal eigenthümlichen Nachklängen der hellenischen Bildungsweise und mehrfach, z. B. in der Friesformation, in freierer dekorativer Behandlung; besonders ausgezeichnet die zum Theil ansehnlichen Reste korinthischer Tempel zu Knidos und zu Labranda (Alabanda) in Karien, zu Ephesos u. s. w., sowie das nach hellenischer Art angelegte, glücklich erhaltene und in einem verhältnissmässig edeln Style behandelte Theater zu Patara in Lycien. — Einiges in Afrika, wie die Reste eines Aeskulap-Tempels zu Lambaesa; — in Frankreich, wie der mächtige dreithorige Triumphbogen zu Orange. U. s. w.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche setzt sich die Richtung der vorigen zunächst unmittelbar fort. Die hellenisch idealistische Richtung ist, wie es scheint, mit der vorigen Epoche nicht sofort abgerissen. Die Bildnissdarstellung wird, wie mit gleichem Eifer, so zunächst auch in ähnlicher Grösse des Styles betrieben; die Bildnissstatuen und Büsten der Familie der Flavier gehören wesentlich noch zu den gediegensten Arbeiten der Gattung.

Einige Monumental-Sculpturen bezeichnen den weiteren Verfolg des Strebens. Dahin gehören die des Titusbogens, welche sich auf die Feier des Triumphes beziehen. Vorzüglich bedeutend sind zwei Relieftafeln an den Innenseiten des Durchganges, welche den siegreichen Imperator auf der, von der Göttin Roma geführten Quadriga nebst Gefolge und die Träger der aus dem Jehovatempel von Jerusalem herübergeführten Trophäen darstellen. Die Anordnung beider ist durch Fülle nnd Klarheit, die Ausführung durch frisches Leben und gehaltene Würde ausgezeichnet.

Die Reste des von Nerva erbauten Forum Palladinm haben Fries-Sculpturen mythischen Inhalts, Pallas Athene als Lehrerin weiblicher Künste und Andres darstellend. Hier ist eine künstlerische Richtung, die, in einer malerisch freieren Behandlung der Composition und in einem gewissen handwerklichen Vortrage, vielleicht als ein Beispiel derjenigen Weise gelten kann, in welcher das Römerthum überhaupt die von Hellas herübergenommenen Aufgaben bei der bildnerischen Ausstattung seiner Tempel verwandte.

Entscheidende Bedeutung gewinnen die Bildwerke der Monumente Trajans. In ihnen prägt sich die römische Sculptur zur Selbständigkeit aus, entfaltet sich auf dem Grunde naiver Lebensanschauung eine historische Kunst, deren Aufgabe zunächst allerdings nicht, wie in der hellenischen Kunst, das Gesetz der Schönheit in dem Wechsel seiner Offenbarungen ist, die zunächst wiederum nur ein Doknment für das einzelne Ereigniss nnd für Reihenfolgen von Ereignissen feststellen soll, die aber dnrch Ernst und Wahrheit, durch lebendigen Sinn für den Gehalt des Ereignisses nnd dessen dramatische Aussprache, durch entschlossene Beschränkung auf das Nothwendige und die hieraus hervorgehende stylistische

Gebundenheit nicht minder zur hohen künstlerischen Berechtigung gelangt. Was in der ägyptischen und in der altasiatischen Kunst an urkundlicher Bilderschrift vorlag; was, wie es scheint, auch im dunkeln Gefühle der altitalischen Kunst lebte; was in einzelnen Fällen in die hellenische Knnst hereingeklungen, dort aber (wie in den auf die pergamenische Schule bezüglichen Werken) sofort wieder in die eigne Sphäre des hellenischen Kunstgeistes übertragen war, das giebt sich hier in charakteristischer Eigenthümlichkeit, in der Entwickelung voller, nachhaltiger Kraft. Das Stoffliche blieb in diesen Werken freilich, bei aller Bedeutung, auf welche sie einen unzweifelhaften Anspruch haben, überwiegend; eine tiefere, mehr individuell künstlerische Durchbildung, wie zu einer solchen sich die hellenische Kunst in den Zeiten ihrer Blüthe hindurchgerungen hatte, wurde in ihnen schon nicht mehr erstrebt. Ihre Behandlung hat einen allgemein schulmässigen Charakter; die Geschichte schweigt über die Meister, welche an der Ausführung thätig waren.

Es gehört hieher zunächst der grössere Theil der Sculpturen, mit denen der Triumphbogen des Constantin geschmückt ist: acht an der Attica befindliche Reliefs, mit Einzelscenen, welche sich auf die dacischen und parthischen Kriege Trajan's und auf seine friedliche Wirksamkeit beziehen und die jedesmalige Aufgabe in gedrängter Fassung erfüllen; acht runde Reliefs mit Scenen aus dem Jagdleben des Kaisers, in leichterer, mehr dekorativer Haltung; mehrere zusammengehörige Reliefs, die als Ganzes eine grossartige Schlachtcomposition in wiederum gedrängter, aber zugleich sehr glücklicher Entwickelung bilden; und, vor der Attika, die Statuen gefangener Dacier, in jenem würdevollen Ernste, den die Römer auch in solchen Gestalten auszudrücken liebten. — Sodann


Eberjagd Trajans. Relief am Constantinsbogen.

das Reliefband, welches sich, für die Schau freilich in überaus ungünstiger Weise, um den Schaft der Trajanssäule emporwindet, mit ausführlicher Darstellung der Ereignisse des dacischen Krieges. Die Zahl der darauf enthaltenen, etwa zwei Fuss hohen menschlichen Gestalten beträgt 2500. In ungezwungener Verbindung reiht sich hier in der Regel, dem Fortgange einer Erzählung entsprechend, Scene an Scene; die Gruppen ordnen sich, wie im leicht ansteigenden Terrain, zumeist einfach (manchmal mit etwas zu mässiger künstlerischer Rücksicht) übereinander; die Bezeichnung besonderer Lokale ist mit anspruchloser Naivetät gegeben, die Handlung überall, bei einer im Einzelnen stets nur geringen Figurenzahl, frisch und deutlich entwickelt, Leidenschaft und Pathos, wo dazu die Veranlassung

vorlag, mit Sicherheit ausgesprochen. Das Ganze hat das Verdienst eines Geschichtswerkes, in welchem sich Ernst und Treue, einfach klarer Vortrag, ein offener Blick für das rein Menschliche und würdige Haltung zur befriedigenden Wirkung vereinigen. — Die Seulpturen des Triumphbogens von Benevent haben eine, im Allgemeinen ähnliche Behandlung. So auch die wenigen an dem Denkmal des Philopappus zu Athen.



Von den Reliefs der Trajanssäule.

Die hellenistische Richtung Hadrian's fand in der Sculptur ein noch ergiebigeres Feld als in der Architektur. Hier hinderte Nichts, auf die Muster der griechischen Blüthezeit abermals zurückzugehen und Neues thunlichst in deren Sinne zu schaffen. Selbst die phidiassische Kunst der chryselephantinen Werke ward abermals hervorgesucht. Hadrian schmückte den von ihm vollendeten Tempel des olympischen Zeus zu Athen mit einem aus Gold und Elfenbein kunstvoll gearbeiteten Kolossalbilde des Gottes; Herodes Atticus (sein Zeitgenoss, der Griechenland gleichfalls zu verherrlichen bemüht war,) den Poseidontempel des korinthischen Isthmus mit einer grossen chryselephantinen Gruppe des Poseidon, in der aber Missverstand oder Eigenwille das stoffliche Verhältniss schon der Art verkehrt hatte, dass z. B. die Rosse aus Gold und ihre Hufe aus Elfenbein, die Körper der Tritonen aus Gold und ihre Fischschwänze aus Elfenbein gearbeitet waren. — Zahlreiche Marmorwerke, die auf unsre Zeit gekommen, bezeichnen die eifrige Thätigkeit der hadrianischen Epoche und die Art und Weise, in welcher sie sich kundgab. Mit der feinen virtuosischen Erneuung der hellenischen Kunst, wie diese in der vorigen Epoche betrieben ward, hat sie wenig mehr gemein. Sie geht mit entschiednerer Absicht auf die Grösse des Styles, auf die Breite des Vortrages, welche den grossen Zeiten der hellenischen Kunst eigen waren, zurück; aber sie hat nicht mehr die Fähigkeit, in das innere Leben jener Vorbilder einzudringen. Wir verdanken der hadrianischen Sculptur eine Fülle hellenischer Anschauungen, zum Theil von tiefster Bedeutung; aber es sind mehr oder weniger nur äusserliche, zumeist auch nicht manierlose Nachahmungen. — Der Mangel an selbständig künstlerischer Grundlage, gelehrte Liebhaberei, abergläubische Sorge führten gleichzeitig dazu, auch

das Alterthümliche früherer Entwicklungsstufen der Kunst, das in seiner strengen Gebundenheit als ein Heiligeres erschien, zur erneuten Anwendung zu bringen. Die meisten archaistisch hellenischen Sculpturen, welche auf unsere Zeit gekommen sind, gehören der hadrianischen Periode an; sie unterscheiden sich, auch wo die jüngere Entstehungszeit in freierer Behandlung von Einzelheiten nicht unmittelbar zu Tage liegt, durch ihre



Kopf des Antinous.

erlogene Strenge von der Treuherzigkeit des wirklich Alten. So ward auch die Weise der ägyptischen Kunst, ihrem mystischen Charakter zu Liebe, mehr oder weniger frei mit Eifer nachgeahmt.

Dennoch hat die hadrianische Sculptur in einer Darstellung einen neuen künstlerischen Typus geschaffen. Es sind die Bilder des Antinous, jenes jungen Lieblinges des Kaisers, der für ihn, wie es scheint, in Aegypten einen geheimnissvollen Opfertod erlitten hatte und dem dafür Vergötterung zu Theil ward. Sein Cultus verbreitete sich über das ganze Reich; seine Bilder ebenso, als einfaches Bildniss, in heroischer, dämonischer, göttergleicher Gestalt, selbst in der starr gewichtigen Form der ägyptischen Kunst. So finden sie sich überall in den Museen. Was die Kunst der Zeit an würdiger Behandlung vermochte, hat sie in diesen Bildern geleistet; doch beruht nicht hierin ihre eigenthümlichste Bedeutung. Es ist ein neues Element geistigen Ausdruckes, was in ihnen sich ausspricht, ein fast tiefsinniger Zug, der mit einer Mischung von Kraft, Weichheit und Trauer, die jugendliche Gestalt zum Opfer stempelnd, das Gemüth des Beschauers fesselt. Es sind nicht die äusseren Umstände, nicht das Wort des Imperators und die Schmiegsamkeit vor diesem, was der Auffassung solcher Bilder die Bahn bereitet. Es ist das Sühnebedürfniss der ihrem Untergange entgegenschreitenden alten Welt, welches sich hier ahnungsvoll ausspricht.

In der Zeit der Antonine erscheint die historische Sculptur, namentlich in der bildnerischen Ausstattung monumentaler Architekturen, wiederum in eifriger Pflege.

Als erhaltene Werke der Art, welche sich auf Antoninus Pius

beziehen, sind hervorzuheben: zwei Relieftafeln historischen und historisch symbolischen Inhalts, im Conservatorenpallast des Kapitols zu Rom, von einem Triumphbogen des Antoninus entnommen, welcher bis zum Anfange des 16ten Jahrhunderts am Corso stand (gewöhnlich als Bogen des Marc Aurel bezeichnet); — eine glänzend durchgearbeitete Tafel ähnlichen Inhalts mit dem Bilde des Antoninus, in der Villa Albani; — und die Reliefs an dem, im vatikanischen Garten befindlichen Piedestal einer Säule, welche seinem Gedächtniss gewidmet war. In diesen Arbeiten ist das Historische mehr oder weniger mit mythologischer Zuthat versetzt; auch der Vortrag hat, als Ergebniss der hadrianischen Schule, etwas Idealistisches, kunstvoll Studirtes, was zu einer schon manierirten Schaustellung führt. Die Reliefs, welche die Nebenseiten des genannten Piedestals ausfüllen, enthalten die figurenreiche Darstellung festlicher Aufzüge, deren Scenen, in allzu sorglosem Preisgeben der stylistischen Bedingnisse, bunt über die Fläche hingestreut sind.



Von den Reliefs der Säule des Marc Aurel.

Unter Marc Aurel zeigt sich die Rückkehr zu einer einfacheren Weise historischer Darstellung und Behandlung, die durch ihr Streben nach naiver Wahrheit wiederum wohlthuend wirkt, aber die gediegene Würde, die sichre Gemessenheit der Kunst zur Zeit Trajans nicht mehr erreicht. Ein Hauptwerk der Sculptur seiner Epoche ist das eherne, einst vergoldete Reiterstandbild des Kaisers, auf dem Platze des Kapitols, welches das Gepräge lebendiger Individualität trägt und, von aller Idealisirung absehend, sich durch die äusserst schlichte Fassung auszeichnet. — Ausserdem sind zu nennen: vier grosse, tüchtig gearbeitete Reliefs historischen Inhalts, vermuthlich von einem Triumphbogen des Kaisers, an den Treppenwänden des Conservatorenpallastes auf dem Kapitol; — und das Reliefband, welches, in ähnlich kolossaler Ausdehnung wie das der Trajanssäule, den Schaft der Säule des Marc Aurel umgiebt. Die Darstellungen des letzteren enthalten die Geschichte des markomannischen Krieges. Die Weise der bildlichen Erzählung folgt der des trajanischen Monuments; auch hier derselbe einfach beredte Vortrag, wobei jedoch die

Klarheit der Gruppirung schon verloren oder durch äusserlich willkürliche Hülfsmittel ersetzt ist, auch die grösseren lokalen Andeutungen, Flüsse, Mauereinschlüsse u. dergl., im auffälligen Widerspruch gegen die plastische Anschauung, völlig landkartenmässig gegeben sind. Poetisch sinnreich, aber ebenfalls von einer gewissen Willkür in Bezug auf das Plastische, ist die Darstellung eines Jupiter Pluvius, der den Römern segensreich, den Barbaren verderblich wird.

Die hellenische Kunstrichtung findet von der Zeit der Antonine ab in den Reliefs der Sarkophage, welche jetzt zur Bestattung in Gebrauch kommen, Gelegenheit zu neuer, in der folgenden Epoche noch ausgedehnterer Bethätigung.

Das Münzgepräge leistet bis auf Hadrian noch manches Treffliche, in der schon früher festgestellten Richtung, beginnt von da ab jedoch zu sinken. An geschnittenen Steinen wird in dieser Epoche, ähnlich wie früher, ebenfalls noch viel Bemerkenswerthes geliefert.

Malerei.

Der Malerei war unter Hadrian, bei seinem durchgreifenden Versuche zur Wiederbelebung der hellenischen Kunst, ein nochmaliges kurzes Aufleuchten beschieden. Verschiedene Maler dieser Spätzeit werden genannt, mit höchstem Ruhme Aetion, dessen Alexander und Roxane, umgeben von Amorinen, welche mit den Waffen des Königs spielten, als ein Bild von lieblicher Anmuth geschildert wird. Die Beschreibung desselben hat mehreren Künstlern der neueren Jahrhunderte Stoff zu reizenden Compositionen geliefert.

Dritte Periode.

Mit Septimius Severus (193—211) beginnt die Epoche der soldatischen Kaiserherrschaft, in welcher das Römerthum innerlich sich auflösend und nur durch äussere, oft zwar nicht minder zersplitterte Gewalt zusammengebunden erscheint. Rom hört auf, das Herz der Welt zu sein; eignes Leben entwickelt sich in den Provinzen und strebt nach eigner Gestaltung. Die Kunst, schwankend und unsicher schon am Schlusse der vorigen Periode, nimmt mancherlei fremdartiges Element in sich auf und verfällt einem mehr und mehr willkürlichen Betriebe. Das Streben nach einer prunkvoll dekorativen Wirkung macht sich in steigendem Maasse geltend; nur das Aeusserliche des Scheines wird erstrebt, während das Gefühl für lebendige Durchdringung der Form abstirbt. Das dritte Jahrhundert, zu Anfang allerdings noch an die Richtung des vorigen sich nahe anschliessend, bezeichnet die in solcher Weise sich kund gebende üppige Entartung, der Beginn des vierten die nothwendig folgende rasche Verarmung des künstlerischen Vermögens; Schwere und Erstarrung im Ganzen des Kunstwerkes, kümmerliche Dürftigkeit in seinen Einzelheiten sind das letzte Ergebniss, obgleich allerdings nicht zu übersehen ist, dass

in Mitten des Verfalles Elemente neuer, einer künftigen Zeit vorbehaltener Entwickelungen sich kund geben. Die Epoche schliesst mit der Zeit Constantin's (gest. 337), welche an das Ende der heidnischen die Anfänge der christlichen Kunst reiht.

Architektur.

Die Architektur entfaltet um den Beginn des dritten Jahrhunderts, der kriegerischen Grösse des Septimius Severus entsprechend, noch eine eigne Machtfülle. In Rom wird dies zunächst durch den grossen dreithorigen Triumphbogen des Kaisers bezeugt, wenn dessen Composition auch nicht mehr die harmonische Würde hat, wie solche z. B. in der trajanischen Zeit (auf Grund des Constantinsbogens) vorauszusetzen ist. —



Pforte des Septimius Severus auf dem Forum Boarium zu Rom.

Eine kleine Ehrenpforte des Kaisers am Forum Boarium mit wagerechtem Sturz (der sogenannte Bogen der Goldschmiede) lässt das architektonische Bedingniss in das dekorative schon völlig aufgehen. — Ein aus drei korinthischen Säulen bestehender Tempelrest am Forum (der sog. Tempel des Jupiter tonans, richtiger Tempel des Vespasian) inschriftlich als Herstellung des Septimius bezeichnet, hat für diese Zeit fast noch zu reine Formen. — Ein von dem Sohne des Kaisers, dem Caracalla, ausgeführter Thermenbau, dessen kolossale Trümmer noch

stehen, war ein Werk höchsten Glanzes und durch mannigfach kunstreiche Verwendung der Kunst des Wölbens für die Innenräume ausgezeichnet.

Umfassende Begünstigung wurde durch Septimius Severus besonders dem westlichen Afrika, seinem Heimathlande, zu Theil. Zahlreiche Monumentreste und Trümmer, welche sich daselbst erhalten haben, bezeugen die durch ihn erweckte Blüthe des Landes und die Richtung des architektonischen Geschmackes der Zeit. Dahin gehört zu Theveste (Thebessa) in Numidien ein prächtiger vierthoriger Triumphbogen, ein sog. Janus quadrifrons, der auf allen vier Seiten mit korinthischer Säulenarchitektur ausgestattet ist. Dahin, wie es scheint, zu Lambaesa das Gebäude eines Prätoriums mit reicher zweigeschossiger Façade. Dahin Andres im karthagischen Gebiete, wie ein Triumphbogen zu Assura (Sanfur), zu Leptis magna, dem Geburtsorte des Kaisers, u. s. w. — Wenig jünger ist der, zumeist wohlerhaltene Bau eines Amphitheaters zu Thysdrus (El-Djemm), südwärts von Karthago.

Ungefähr derselben Epoche scheinen die jüngeren Römermonumente zu Pola in Istrien anzugehören: der einthorige, reich dekorirte Bogen der Sergier und die Umfassung eines Amphitheaters. — Andres in Frankreich, wie das Amphitheater von Nîmes und mehrere Stadtthore. Unter den letzteren enthält die Porte d'Arroux zu Autun eins der ersten Beispiele einer neuen, auf die Vertheidigung berechneten und malerisch wirksamen Anordnung, indem sich über dem Thore selbst (hier zwei grosse Haupteingänge mit zwei Nebenpforten) eine architektonisch dekorirte Arkadengallerie hinzieht. Andre Thore zu Besançon, Reims, Saintes, Carpentras, Cavaillon.

Eine lebhafte Umbildung des römischen Architekturstyles ergab sich in den asiatischen Landen, wo jetzt aufs Neue der altorientalische Geist sich zu regen begann und in prunkendem Schimmer, in phantastischer Laune seine angeborne Natur kund zu geben suchte.

Mässiger zunächst in Klein-Asien, wo starke Ausschreitungen noch immer durch das maassvolle Gesetz des Hellenismus verhütet wurden. Doch fehlt es nicht an manchen charakteristischen Beispielen. So hat ein Grabmonument zu Mylasa in Karien einen Oberbau von viereckigen Pfeilern und solchen, die seltsam mit Halbsäulen verbunden sind, und über dem Gebälk eine stufenförmig pyramidale Decke. So findet sich zu Aphrodisias ein glänzendes korinthisches Propyläum, dessen Säulen, bei übrigens gräcisirender Behandlung, völlig dekorativ mit gewundenen Kanellirungen versehen sind.

Um so umfassender entfaltet sich die römisch-asiatische Architektur des dritten Jahrhunderts in Syrien. Zwei Städte, das politisch glänzende Palmyra und Heliopolis, der Hauptsitz jenes wüsten Cultus, welcher der abergläubischen Zerfahrenheit jener Zeit so heilsam dünkte, wetteifern in der Fülle und Grösse ihrer in ansehnlichen Ueberbleibseln erhaltenen Monumente.[1] Die von Palmyra, Tempel und Höfe, mächtige Säulengänge

[1] Vergl. R. Wood, les ruines de Palmyre; u. derselbe, les ruines de Balbec.

durch die Stadt, Bogenpforten und thurmartige Grabmonumente, haben im Ganzen eine ruhigere Pracht. Das dekorative Gesetz macht sich in reicher Entwickelung geltend (geschmückte bauchige Friese, Consolen an den Säulenschäften, zum Tragen für Statuen bestimmt, u. dergl. m.), aber die grossen Linien herrschen vor. In der Bogendekoration, wo Pfeiler und Bögen durchweg mit Ornamentfüllungen versehen zu sein pflegen, ist hiemit eine eigenthümliche, verhältnissmässig noch edle Wirkung erreicht. In den Tempeln und Tempelhöfen von Heliopolis sondern und theilen sich die Massen, im Ganzen wie im Einzelnen, gern in ein buntes Nischenwerk, zu dessen Dekoration die antiken Architekturformen in mannigfachster, oft willkürlichster Weise verwandt werden. Hier ist zumeist Alles auf phantastische, überraschende, die Sinne einigermaassen verwirrende Wirkungen abgesehen.



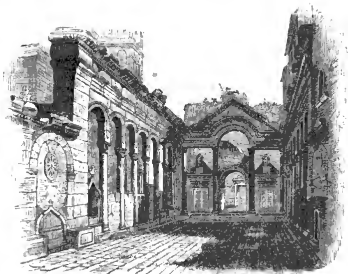
Ansicht eines Theiles der Monumente von Heliopolis.

Palästina besitzt Denkmäler, die wiederum in andrer Weise eine seltsame Mischung des Geschmackes bekunden. Es sind Felsmonumente in der Nähe von Jerusalem: die sogenannten Königsgräber mit ausgemeisselter Façade, die Gräber des Absalon, des Zacharias u. a., in der Form von Freibauten mit Pilastern und Halbsäulen und thurmartig gespitztem oder pyramidalischem Oberbau. Hier klingt, auch in der Gliederform, Aegyptisches hinein. Es scheint, dass die Stylmischung dieser Monumente zum Theil auf älterer Tradition beruht; doch fehlt es im Einzelnen auch nicht an spät-barocken Bildungen.

Petra in Arabien, im engen Felsterrain, hat eine erhebliche Anzahl von Monumenten,[1] welche zum Theil im Freibau ausgeführt waren, zum Theil ebenfalls, namentlich die Grabfaçaden, aus dem Fels gemeisselt sind. Es sind zumeist phantastisch barocke Compositionen, welche die antiken Bautheile in willkürlicher Weise für abenteuerliche Wirkungen verwenden; einige noch in brillanter Durchbildung, andre schon in einer entartet rohen Behandlung.

[1] L. de Laborde, voyage de l'Arabie Pétrée. D. Roberts, the holy land.

Einige Monumente bezeugen das Uebertragen des asiatischen Geschmackes auf die europäische Architektur. Dahin gehören zwei Thore zu Verona, die sogenannte Porta de Borsari (voraussetzlich vom J. 265) und der verbaute Arco de' Leoni. Die erstere hat zwei Durchgangsbögen und über diesen zwei Geschosse von Arkadenfenstern mit zierlich spielender architektonischer Umrahmung. Die Behandlung des Arco de' Leoni ist ähnlich. — Sodann die Ueberbleibsel des festen Schlosses, welches sich Diocletian bei Salona in Dalmatien zu Anfang des vierten Jahrhunderts erbaute, in dem heutigen Spalatro.[1] Die Gesammtdisposition des Schlosses ist eigenthümlich und verräth einen kräftigen Sinn; das Material der überlieferten Formen ist frei, von den



Im Pallaste Diocletians zu Salona.

bisherigen constructiven Gesetzen zum Theil völlig absehend, für den Effekt verbraucht (Wandbekrönung durch kleine Arkadengallerieen auf Consolen, Säulenstellungen mit Bögen statt des Gebälkes, oder Wechsel von Bogen und geradem Gebälk u. dergl.); die architektonische Absicht ist ausschliesslich dekorativ geworden; aber das künstlerische Vermögen erscheint bereits greisenhaft, unfähig, das Beabsichtigte irgendwie zur Anmuth zu entfalten. Alles Einzelne hat ein starres, schweres, kümmerliches Gepräge.

[1] Adams, Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro. Casas, voyage pitt. de l'Istrie, etc.

Rom scheint in dem halben Jahrhundert nach Caracalla, während die Herrschaft des Reiches zerfiel und die syrische Architektur blühte, wenig von namhaften Monumenten empfangen zu haben. Erst unter Aurelian (270—275) fand wiederum ein glanzvoller Tempelbau statt, der des Sonnentempels auf dem Quirinal. Ein Paar riesige Fragmente desselben (im Garten Colonna) zeigen die, mit sinkendem Geschmacke begleitete Neigung zu üppiger Dekoration. — Ein Paar Grabmonumente ausserhalb der Stadt von tempelartiger Form, der sogenannte Tempel des Deus Rediculus und die jetzige Kirche S. Urbano, deren Behandlung das Vorwiegen des willkürlich Dekorativen bezeugt, gehören ebenfalls in diese Zeit.

Im Anfange des vierten Jahrhunderts wurden zu Rom einige bauliche Anlagen ausgeführt, in denen die alte Römergrösse, unbeirrt von den Wirrnissen des orientalischen Geschmackes, nochmals hervorzuleuchten scheint und die ebenso durch Pracht und zum Theil durch Kolossalität, wie durch die wirkungsvolle Anordnung neuer architektonischer Combinationen von Bedeutung sind, wenn allerdings auch die Kraft zu einer selbständigeren Durchbildung dieser Combinationen schon erloschen, das Gefühl für eine edlere Behandlung des Einzelnen ebenfalls bereits abgestumpft erscheint. Es sind die mächtigen Thermen des Diocletian, deren Hauptraum in der Kirche S. Maria degli Angeli erhalten ist, und die von Maxentius erbaute Basilika, deren Reste gewöhnlich als Friedenstempel bezeichnet werden. Jener Thermensaal und der Mittelraum der Basilika hatten die gleiche Bedeckung eines kühn gesprengten Kreuzgewölbes, welches von vortretenden kolossalen Wandsäulen (mit darüber befindlichem Gebälkstück) getragen wurde, — eine Disposition von erhabener, in sich beschlossener Rhythmik, deren organisch belebte Ausgestaltung aber überhaupt mit den Mitteln der antiken Architektur nur in sehr bedingtem Maasse zu erreichen gewesen wäre. Mit dem Mittelraume der Basilika standen auf jeder Langseite niedrigere einfach überwölbte Nebenräume in Verbindung; sie trugen wesentlich dazu bei, seine Wirkung zu steigern und dem räumlichen Inhalte des Gebäudes eine bedeutungsvolle Gliederung zu geben.

Es folgen dann die Bauten der Zeit Constantin's in Rom: jener Triumphbogen des Kaisers, bei dem das Verdienst einer würdigen Gesammt-Composition unbedenklich dem trajanischen Bogen angehört, welcher hiezu vernutzt ward; — ein vierseitiger Janusbogen, mit Nischenwerk in syrischer Manier ausgestattet und in mangelhafter Rohheit ausgeführt; — und das Grabmal seiner Tochter Constantia, die heutige Kirche S. Costanza. Das letztere Gebäude gehört wiederum zu den merkwürdigsten, zukunftvollen Neuerungen der architektonischen Combination, während die Behandlung der Form an sich ein völlig erstarrtes und gestorbenes Gefühl bezeugt: ein erhöhter Rundbau, dessen Mauermasse auf einem Kreise gekuppelter Säulen ruht, welche unter sich durch Gebälke und mit dem nächsten Paare durch Bögen über den Gebälken verbunden sind, von einer Kuppel überwölbt und von einem niedrigeren gleichfalls gewölbten Umgange umgeben. Es ist das völlig Unantike, das für die Bedingnisse des letzteren völlig Widersinnige; aber es ist eine

Composition, die ebenfalls eine wirkungsvolle Rhythmik des umschlossenen Raumes hervorbringt und geeignet war, mit einem andern Formenprincip zu einem Leben neuer und höherer Gattung entwickelt zu werden. —

Der Zeit Constantin's gehören ausserdem einige ansehnliche Baureste in den Provinzen an. So die Reste von zwei grossen Basiliken, die eine zu Pergamus (Hagios Theologos), die andre zu Trier (jetzt als evangelische Kirche thunlichst in der alten Form erneut).[1] Von der Ausstattung beider ist nichts erhalten, doch lässt sich besonders an der pergamenischen Basilika einstiger reicher Säulenschmuck nachweisen; bei beiden ist die einfache Kolossalität der Anlage von Wirkung. Trier[2] erfreute sich als frühere Residenz des Kaisers mannigfacher Begünstigung. Dafür sprechen ausser der Basilika insbesondere die Reste des kaiserlichen Palastes (der sog. Thermen), eine Anlage von mächtiger Ausdehnung, durch die wiederholte Verbindung grosser Absiden (halbkreisförmiger Nischen) mit den Haupträumen eigenthümlich bemerkenswerth.

Byzanz, von jetzt ab Constantinopolis, wurde durch Constantin zum Hauptsitz der kaiserlicheu Herrschaft bestimmt und zu einem neuen Rom umgebaut. Von den dortigen Anlagen seiner Zeit, die für die Umgestaltung der Architektur voraussetzlich von wesentlicher Bedeutung waren, ist nichts erhalten.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche läuft Historisches im römischen Sinne und Ideales im hellenischen nebeneinander hin, Beides in der überlieferten Weise der Darstellung, in mehr und mehr mangelhafter Form und Behandlung, bis auch hier schliesslich völlige Ermattung und Erstarrung eintritt.

Der grosse Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom ist wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Darstellung, auf die kriegerischen Thaten des Kaisers bezüglich, die jedoch höchlichst beschädigt ist, versehen. Zu bemerken ist hier nur, dass diesen Sculpturen (mit Ausnahme der eigentlich dekorativen) die rhythmische Vertheilung fehlt, dass besonders die grossen Flächen über den Seitenbögen unschön mit je einem sehr figurenreichen Relief (und je einem kleinen Friesbilde unter demselben) ausgefüllt werden und dass die in dem einzelnen Relief enthaltenen Scenen sich wirr, keinen Gesammteindruck mehr gewährend, über dasselbe hinbreiten. — Der sogenannte Bogen der Goldschmiede ist in seinen Fülltheilen ebenfalls mit Bildwerk bedeckt, Opferscenen des Septimius, Mythisch-Symbolisches u. dergl. darstellend. Auch diese Arbeiten sind vielfach beschädigt; doch lassen sie deutlicher eine schon sehr gesunkene, nur noch handwerkliche Technik erkennen. — Ein kolossaler Sarkophag in der Villa Ludovisi zu Rom ist mit der Reliefdarstellung einer auf

[1] Als Basilika sehr fraglich, wahrscheinlich vielmehr ein Thermenraum. W. L. — [2] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung.

Alexander Severus (222—236) bezüglichen Schlacht geschmückt. Auch hier ist Verwirrung in der Composition, Unbeholfenheit in der Ausführung.

Die eigentliche Bildnisssculptur wird noch vielfach gepflegt. Die wilden Physiognomieen der Kaiser barbarischer Abkunft geben gelegentlich zur charakteristischen Erscheinung, doch nicht mehr zur geistvolleren Durchbildung Anlass. Prunk und Modebedingniss erhalten eine vorwiegende Geltung; Gewänder aus buntem Marmor, beweglich steinerne Perrücken, die nach Belieben und Bedürfniss gewechselt werden konnten, finden sich von dieser Zeit ab nicht selten.

Ein merkwürdiges Denkmal, wohl aus der Frühzeit des dritten Jahrhunderts, ist das Grabmonument der Secundiner zu Igel bei Trier,[1] ein schlanker, thurmartiger Bau, architektonisch ausgestattet und völlig mit Bildwerk bedeckt. Darstellungen des Privatlebens und mythisch symbolische Gestalten sind hier, soweit bei dem sehr beschädigten Zustande der Reliefs der Zusammenhang überhaupt noch erkennbar ist, sinnig verknüpft. Einzelne Theile lassen noch eine schlicht naive Naturauffassung erkennen.

Ein Fach der Sculptur, welches, wie bemerkt, schon zur Zeit der Antonine im zweiten Jahrhundert aufgekommen war und dessen Pflege in umfassender Weise fortgesetzt wurde, betrifft die Reliefbilder an den Wänden der Sarkophage. Es ist die hellenistische Richtung der Kunst, welche sich hier nochmals, in Darstellungen zumeist mythologischen Inhalts, ausspricht. Eine Fülle hellenistischer Anschauungen ist uns in diesen Werken erhalten; in ganzen Compositionen und in einzelnen Gruppen und Figuren deuten sie vielfach, mehr oder weniger frei, auf die Schöpfungen der lebenvoll griechischen Kunst zurück. Manches, zumal unter den



Von dem Relief des kapitolinischen Sarkophags, mit den Mythen des Prometheus und der Psyche.

früheren Arbeiten der Art, zeigt in Auffassung, Anordnung und Behandlung noch einen schönen Nachschimmer der grösseren Epochen; Andres, wohl das Meiste, verräth die sich steigernde Abnahme der künstlerischen Kraft. Doch gewinnen auch die schwächeren Arbeiten, durch ein eigenthümlich sinniges Element, nicht ganz selten einen anziehenden Charakter: — es ist auch hier der Pulsschlag einer neuen Weltseele, der sich in Mitten des Ersterbens der alten Welt regt. Es treibt den Künstler zu Darstellungen, die im Tode zugleich die Sehnsucht, die Hoffnung eines

[1] F. Kugler, kleine Schriften, II, S. 70.

neuen, verklärten Daseins aussprechen. Die Mythen des Alterthums werden hiezu in neuer Sinnbildnerei verwandt, manches Mal im bunten Wechsel der Gegenstände, aber auch dann, durch das Geheimniss ihres Inhalts, von anregender Kraft auf das nachsinnende Gemüth. Der tiefsinnige Mythus von Amor nnd Psyche gehört hieher; Andres schliesst sich an. Einer der Sarkophage des kapitolinischen Museums zu Rom ist durch die Fülle eines symbolischen Gehaltes, der sich besonders an die Mythen des Prometheus und der Psyche anknüpft und dem selbst schon christliche Bezüge nicht zu fehlen scheinen, von vorzüglichem Interesse; doch allerdings der Art, dass die Darstellung nur noch ein spielendes Gewand für den Gedanken bildet.

Die Unbefriedigung und innere Rathlosigkeit der Zeit lässt die Künstler freilich noch weiter nach Stoffen mystischer Offenbarung suchen. Unter den fremden Culten, welche hiezu durchforscht wurden, war besonders der persische Mithrasdienst für die Darstellung ergiebig. Darauf bezügliche Bilder, bei denen der symbolische Gehalt die Form schon völlig überwiegt, gehören mit zu den bezeichnenden Leistungen dieser Epoche. Oder es wurde, um Amulete für den Aberglauben zu gewinnen, das Verschiedenartige aus den verschiedenen Culten zusammengerafft. Die sogenannten „Abraxas-Gemmen“ sind Producte solcher Noth; künstlerische Absicht und Kunstverdienst sind in ihnen nicht mehr vorhanden.

Was die Zeit des Constantin an bildnerischer Kunst schafft, besteht aus unfreier und starrer Wiederholung vorhandener Typen und zeigt, wo es auf eine selbständige Verwendung derselben ankommt, das schon vollkommene Unvermögen zu einer irgendwie belebten Erfindung. Die Kunst



Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

hat jetzt wesentlich nur noch die Absicht, das Vorhandensein der Gegenstände zu bezeichnen; ihnen Athem und Seele zu geben, liegt ausserhalb ihres Bedürfnisses und ihres Vermögens. Die constantinischen Reliefs am Constantinsbogen zu Rom gehen dafür besonders charakteristische Zeugnisse. Die kleinen Friese über den Seitendurchgängen, mit figurenreichen Scenen aus der Geschichte des Kaisers, sind ungefüg in den Gestalten und mehr einförmig schematisch als wirr in der Composition. Die dekorativen Sculpturen an der untern Hälfte des Triumphbogens wiederholen die vorgebildeten Motive in einer barbarisch rohen Weise.

Als ein Paar Prachtarbeiten dieser Schlusszeit der antiken Kunst sind die grosse Porphyrsarkophage der Helena und der Constantia

der Mutter und Tochter Constantin's, im vatikanischen Musenm zu Rom anzuführen. Das Handwerk, in der Bewältigung des schwierigsten Gesteins, und die künstlerische Kraft stehen hier im empfindlichsten Gegensatz. Der Sarkophag der Helena enthält Züge von Berittenen und Gefangenen, in compositionsloser Anordnung, doch noch einigermaassen erträglicher Ausführung. Der Sarkophag der Constantia ist mit Rankengewinden und mit traubenlesenden Genien (einem schon christlichen Symbol?) geschmückt und überaus mangelhaft ausgeführt.

Malerei.

Was wir von der Malerei dieser Epoche wissen, deutet eine Richtung auf das völlig Aeusserliche, eine vorherrschende Verwendnng **für** das Aeusserliche an. Beim Portraitbilde war die Tracht, d. h. die Bestimmung des Ranges der Person, die Hauptsache. Kaiser **Tacitus** (276) hatte sich auf einem Bilde fünfmal in verschiedenem Kostüm darstellen lassen. Wichtige Ereignisse, Siege u. dergl., wurden durch öffentlich aufgestellte, schnell zusammengearbeitete Kolossalbilder bekannt gemacht, die Triumphzüge durch zahlreiche Bilder solcher Art ausgestattet. [1]

Mosaikfussböden mit bildlicher Darstellung waren fortwährend beliebt. Von solchen sind manche Reste auf unsre Zeit gekommen. So ungünstig die Technik an sich für den Ansdruck wahrer Belebung ist, so finden sich in einzelnen dieser Reste doch immer noch erfreuliche Nachklänge besserer Zeiten; als interessantes Beispiel darf ein jüngst entdeckter Fussboden zu **Nennig** unfern von Trier, mit der Darstellung von Fechterspielen, genannt werden. Im Uebrigen mnsste die mehr und mehr erstarrende Kunst in der starren Pracht des Mosaiks das ihrem Wesen vorzüglich entsprechende Darstellungsmittel finden und zur stets vermehrten Begünstigung dieser Technik führen. Die nächste Folgezeit, die Epoche der künstlerischen Gestaltung des christlichen Alterthums, enthält hiezu umfassende Belege.

[1] J. Burckhardt, die Zeit Constantin's d. Gr., S. 308, f.

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Vorbemerkung.

Als die römische Weltherrschaft auf dem Gipfel ihrer Macht stand, war die Kirche Christi gegründet worden. Unter dem Gesetze Roms, welches die Völker zusammenband, hatte sie sich weithin über die alten Culturlande verbreitet. Von den Männern des Geistes verachtet, von den Männern der Gewalt, welche den Kern des Gesetzes wahren zu müssen glaubten, vielfach und blutig verfolgt, war ihrem stets mächtigeren Wachsthum dennoch kein Einhalt geschehen. Die Lehre, welche sie brachte, war zu trostesvoll, zu beseligend gegenüber der gespenstischen Oede, welche von dem Glauben des Alterthums zurückgeblieben war.

Ein neuer Geist hatte die alte Welt mehr und mehr durchdrungen: — eine neue Form war nicht in seinem Geleit. Das Christenthum fügte sich bereitwillig den Formen, welche es als herrschende vorfand, doch allerdings mit dem Vorbehalt: die götzendienerischen Formen zu meiden. Zur künstlerischen Form hatte es an sich kein Verhältniss; zu derjenigen Weise künstlerischer Thätigkeit, welche den Zwecken des alten Cultus gewidmet war, musste es nothwendig in ein feindliches Verhältniss treten. Die alte Kunst stand, wie sehr auch die persönlichen Beziehungen ihrer mythischen Gebilde verblasst, wie häufig diese zum blossen Gedankensymbol geworden waren, mit dem Cultus des Heidenthums noch immer in nächster Wechselwirkung; so konnte es nicht ausbleiben, dass die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte, nachdem sich überhaupt die Gelegenheit zur Herauskehrung derartiger Gegenstände gefunden hatte, das künstlerische Schaffen nicht selten als ein geradehin verdammungswürdiges von sich abwies.

Doch war so schroffer Widerspruch eben nur durch äussere Umstände veranlasst, herbere Wirkungen ohne Zweifel nur da mit sich führend, wo die Umstände einen grösseren Eifer entflammten, wo sie mit Persönlichkeiten von unnachsichtiger Strenge zusammenstiessen. Doch war die Welt der griechisch-römischen Cultur so durchaus von künstlerischer Gestaltung und Ausdrucksweise erfüllt, dass ein Herausreissen aus der allgemeinen Sitte und Gewöhnung, zumal in den Perioden, welche dem christlichen Gemeinwesen eine ruhigere Entfaltung vergönnten, unnatürlich gewesen wäre, dass immerhin, im Gegensatze gegen jenen feindlichen Eifer, ein bestimmteres Verharren in der ererbten Formensprache,

etwa mit einer Umdeutung ihres älteren Gehaltes, mit einer Umbildung ihrer Formen für den neuen Gedanken, zur Erscheinung kommen musste. Das christliche Gemeinwesen, sobald es sich kirchlich einigermassen gegliedert hatte, bedurfte eigenthümlich geordneter, würdig ausgestatteter Räumlichkeiten; es hatte Erkennungszeichen nöthig, Sinnbilder, welche das Gemüth rührten; es konnte sich, soweit die Umstände dies verstatteten, nicht versagen, derjenigen seiner Umgebungen, die ihm eine heilige war, den Ausdruck der Gemüthsstimmung seiner Bekenner zu geben. Umfassender war dies der Fall, nachdem die christliche Kirche, in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkennung empfangen hatte und bald zur herrschenden geistigen Macht geworden war. Dies führte zu äusseren Ansprüchen und Erfolgen und zu künstlerisch monumentalen Unternehmungen, deren Aufgabe es war, für die gewonnene Herrscherstellung ein mehr und mehr glänzendes Zeugniss abzulegen.

So bildete sich auf dem Grunde und aus den Formen der alten, der griechisch-römischen Kunst, eine andre aus, welche als eine christliche bezeichnet werden darf und welche, solange sie auf jener Grundlage beharrte, den Namen der altchristlichen Kunst führt. Die Bahn der alten Kunst aber ging abwärts, als die christliche begann, und mehr und mehr, während der schüchternen Anfänge der letzteren, war ihr Gehalt, war die Kraft, das Leben, der Wohllaut ihrer Formen geschwunden. Es war eine verdorbene Kunst, deren Gestaltungen die christliche sich aneignete, deren Mittel sie für ihre eigenthümlichen Zwecke verwandte. Die altchristliche Kunst ist die unmittelbare Fortsetzung der antiken, bildet — lediglich von der Seite der Form betrachtet — nur die Fortsetzung des Verderbens der letzteren. Dennoch ist der Einfluss des neuen Gedankens, welcher die Welt bewegte, auch in ihren Werken unverkennbar, ist es wie ein unsichtbarer und doch das Gemüth ergreifender Hauch, was aus diesen Werken zu uns spricht, was ihnen eine selbständige Eigenthümlichkeit giebt, sie zu späteren Umwandlungen, zur Entwickelung eines, auch formal hoch bedeutenden neuen Lebens von innen heraus vorbereitete. Die architektonische Kunst ist, den Zwecken des christlichen Cultus gemäss, wesentlich dem inneren Raume zugewandt; sie befolgt zunächst einfach die römischen Muster, aber sie ändert an den räumlichen Verhältnissen dieser Muster, ihrer Theile, an der Weise des Zusammenhanges der letzteren, und sie bringt dadurch räumliche Eindrücke hervor, denen eine schlichte Würde, eine ruhige Majestät nicht abzusprechen ist; sie weiss sodann durch den Gewinn technisch constructiver Combinationen den Eindruck mächtig zu steigern. Die bildende Kunst führt nicht minder in dem hergebrachten Style, in der üblichen Behandlungsweise der römischen Bildnerei fort; aber sie hat aus jener Zeit der Scheu vor den bildlichen Dingen eine Jungfräulichkeit beibehalten, welche den entarteten Formen, wenigstens in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, nicht selten einen eignen stillen Reiz gewährt. Es ist in ihren Schöpfungen etwas Sinniges, Gedankenhaftes, das selbst da nicht ganz verlischt, wo die Form zur prunkvollen Darlegung der Herrlichkeit der siegreichen Kirche verwandt wird und mehr und mehr zum Schema erstarrt. Die verdorbenen Fragmente einer weiland hochgebildeten Kunst, ein tiefes,

noch fast unsinnliches Gefühl und — wo es darauf ankommt, mit Glanz hervorzutreten, — eine phantastische Pracht, wie sie primitiven Entwickelungsstufen eigen ist, durchdringen einander in der altchristlichen Kunst zu einer neuen Erscheinung.

Wie die römisch-griechische Kunst die gesammten Culturlande der alten Welt erfüllte, so tritt in ihrem Gefolge überall auch die altchristliche Kunst in mehr oder weniger gleichartigen Leistungen hervor. Doch hatten sich in der letzten Zeit des Römerthums im Einzelnen schon bemerkenswerthe Wandlungen kundgegeben; es hatte sich im Orient, besonders in Syrien, ein eigen phantastischer Styl ausgebildet. Auch die christliche Kunst unterliegt ähnlichen Wandlungen. Zu Anfang zwar scheinen diese in minder erheblicher Weise hervorgetreten zu sein; mit der schärferen Scheidung der Lande des Occidents von denen des Orients, der westlichen Theile des Römerrreiches von denen des östlichen Kaiserthums machen sie sich in bestimmt charakteristischer Weise geltend. In den letzteren bildet sich, altorientalisches Element aufs Neue mit Macht in das Leben führend, ein „byzantinischer“ Geschmack aus, während im Westen der des „römisch-christlichen“ Styles entschiedener herrschend bleibt. An Wechselwirkungen zwischen beiden Gattungen der altchristlichen Kunst fehlt es nicht; zugleich werden sie, von dem einen oder dem andern Punkte aus, auf die jungen Nationen übergetragen, die mit dem Sinken des alten Römerreiches auf den Schauplatz der Geschichte treten, wobei einzelne Zeugnisse einer jugendlich energischen Aufnahme des Uebertragenen, einzelne leise Schattirungen, welche den eignen künstlerischen Trieb dieser jüngeren Nationen bekunden, nicht ganz zu übersehen sind. Im Westen, wo der grosse Mischungsprocess der Völker vor sich geht, aus welchem eine neue europäische Welt sich gestalten sollte, verdunkelt sich allmählig der künstlerische Gewinn der christlichen Frühzeit, tritt eine mehr und mehr gesteigerte Barbarisirung ein, aus der nur einzelne Erscheinungen von höherer Kraft, von geistvoller Erneuung des Aelteren auftauchen. Die Epoche des zehnten Jahrhunderts bildet hier die Zeit, wo an die verlornen Fäden des alten Gewebes diejenigen sich anspinnen, welche das Gewebe einer neuen Zeit bilden sollen. Im Osten bleibt das alte Reich, bleibt, auch nach dessen späterem Sturze, das Wesentliche und Charakteristische der alten Kunstrichtung: im Schoosse der griechischen Kirche erscheint es noch heute als das volksthümlich maassgebende. Für das westliche Europa schliesst somit die Periode der altchristlichen Kunst, einzelne nachzüglerische Erscheinungen abgerechnet, mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts; während die altchristliche Kunst des Ostens, die byzantinische, in erheblich spätere Zeiten und bis in die des heutigen Tages hinabreicht. [1]

---

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: S. d'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsch von F. v. Quast.) — Ciampini, vetera monimenta. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II. — H. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. — Die Basiliken des christlichen Roms; (die Kupfer von Gutensohn und Knapp, früher

Erste Periode.

Die erste Periode der altchristlichen Kunst, mit den Anfängen christlicher Kunstübung beginnend, dauert bis in den Anfang des sechsten Jahrhunderts (etwa bis zum Schlusse des ersten Viertels dieses Jahrhunderts). Sie steht mit der antiken Kunst noch im nächsten Wechselverhältniss, folgt ihren Leistungen vorerst noch unmittelbar, ordnet sodann das aus ihr Herübergenommene einfach nnd klar zur Erfüllung der neuen Zwecke. Es ist in den Gebilden dieser Periode noch ein Nachklang von der individuellen Lebenskraft der Gebilde der klassischen Kunst und zugleich eine keusche Stille, eine gemüthvolle Sammlung, ein gehaltener, selbst grossartiger Ernst, so dass sie, wie mangelhaft immerhin die Form im Verhältniss zur Blüthe der alten Kunst sein mag, doch durch jenen Hauch eines neuen geistigen Lebens und durch die Lauterkeit desselben vorzugsweise anziehend wirkt.

Der Gegensatz der byzantinischen Richtung zu der der römisch-christlichen Kunst macht sich im Verlauf dieser Periode nur erst in untergeordneten Anfängen bemerklich. Am Schlusse derselben nimmt die Ostgothenherrschaft (unter Theodorich) an den künstlerischen Bestrebungen der Zeit erfolgreich Theil.

Architektur.

Die Cultuszwecke der christlichen Kirche erforderten bestimmte Räumlichkeiten, Gebäude von einer Einrichtung, welche mit der Erfüllung dieser Zwecke im Einklange stand. Die vorzüglichsten waren die Versammlungshäuser der Gemeinde zur gottesdienstlichen Erbaunng, — zum Anhören der heiligen Schriften und der Auslegung derselben, zum gemeinsamen Gebet, zur Feier des Nachtmahles Christi. Als geeignete bauliche Muster zu solchem Behuf boten sich jene aller Orten vorhandenen grossen Säle mit Säulengallerieen dar, welche den Namen der Basiliken führten;[1] es scheint, dass man nicht säumte, kirchliche Versammlungshäuser nach

---

unter dem Titel: Denkmale der christlichen Religion; der Text von Bunsen.) — Cauina, ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani etc. — Hübsch, die altchristlichen Kirchen etc. Lief. 1—7. — Bosio, Roma sotterranea. — Aringhi, Roma subterranea novissima. — G. M. (Marchi), monumenti delle arti christiane primitive. — Perret, catacombes de Rome. — Platner, Bunsen etc. Beschreibung der Stadt Rom. — Platner und Urlichs, Beschreibung Roms. — F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. — A. de Laborde, les monumens de la France. — Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes de arquitectura empl. en España. — Deutsche Bearbeitung dieses Werkes unter dem Titel: Geschichte der Baukunst in Spanien. Herausgeg. von Franz Kugler. — Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. — Fossati, Aya Sofia, Constantinople. — Roberts the holy land. — Texier, description de l'Asie Mineure. — Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. — Burckhardt, der Cicerone. — C. F. v. Rumohr, italienische Forschungen. — Cte. de Bastard, peintures et ornements des manuscrits. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris; — ders., treasures of art in Great Britain. — Dibdin, bibliographical decameron; — ders., bibliographical etc. tour in France and Germany. U. a. m.

[1] Vergl. oben, S. 172.

diesen Mustern zu erbauen, sobald nur eine öffentliche Bethätigung des Gemeindelebens verstattet war. In dem Langraume der Basilika und auf den Gallerieen sammelte sich das Volk, während in dem Halbrund des ursprünglich für richterliche Zwecke eingerichteten Tribunals, an der hinteren Schmalseite, die Priester sassen und vor diesen der Tisch des heiligen Mahles, der Altar, errichtet war, Diejenigen aber, welche noch der Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen harrten, in der Vorhalle des Gebäudes ihre Stelle fanden. —

Die christlichen Kirchen, die schon im dritten Jahrhundert in nicht unerheblicher Zahl erbaut waren und deren Zerstörung zur Zeit der diocletianischen Verfolgung nicht ohne Mühe vor sich ging, waren voraussetzlich zumeist Basiliken der Art, von herkömmlich römischer Beschaffenheit, grössere und kleinere, reichere und schlichtere, je nach den Umständen. Reste von solchen haben sich in der weiland afrikanischen Provinz des römischen Staates, wo das Christenthum frühzeitig blühte, im heutigen Algerien, vorgefunden.[1] So besonders die in mässigen Dimensionen, doch fünfschiffig (vermuthlich mit viereckigen Pfeilern statt der Säulen) angelegte Basilika des Reparatus im alten Castellum Tingitanum, dem heutigen Orléansville, inschriftlich vom J. 252. Eigenthümlich ist, dass das Halbrund des Tribunals (die Tribuna oder Absis) bei diesem Gebäude nach innen hineintrat, ohne sich im Aeusseren seiner Hinterseite bemerklich zu machen, und dass ihm gegenüber im J. 403 eine ähnliche Tribuna, diese als Grabstätte des Bischofes Reparatus, hinzugefügt war. Andere, wohl nicht sonderlich jüngere Basilikenreste jener Gegend sind die von Tefaced, ein gleichfalls fünfschiffiger Bau, doch mit Säulen zu den Seiten des Mittelschiffes und mit Pfeilern zwischen den Seitenschiffen; und die einer kleinen Basilika zu Annuna. — Aehnlich frühster Zeit christlichen Kirchenbaues gehört, allem Anscheine nach, ein merkwürdiges Denkmal zu El Hayz, auf der kleinen Oase der lybischen Wüste,[2] an; ein ebenfalls nicht grosser basilikenähnlicher Bau, die Seitenschiffe unter den Gallerieen gewölbt, der Raum der Tribuna viereckig gebildet, Alles mit Nischen und Wandsäulen in einem römisch-ägyptischen Style geschmückt, ähnlich wie manch ein heidnisches Monument jener Gegenden aus der letzten Spätzeit des Alterthums. —

Unbehinderter, glänzender, in grösserer Ausdehnung konnte der christliche Kirchenbau sich entfalten, zu einer selbständigeren Behandlung des überkommenen Systems sich durchbilden, seit das Christenthum unter Constantin d. Gr. in die Reihe der Staatsreligionen eingetreten und in kurzer Frist die herrschende Religion geworden war. Schon Constantin liess dem neuen Glauben prächtig ausgestattete Kirchen errichten; seine Mutter Helena stand ihm in ähnlichem Streben zur Seite. Berichte jener Zeit enthalten die Angaben von derartigen Unternehmungen. Zu Tyrus baute der Bischof Paulinus in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts eine stattliche Basilika mit grossem Vorhofe; zu Jerusalem liess Constantin wenig später, unter den baulichen Anlagen, welche das heilige Grab

---

[1] Revue archéologique, IV, p. 659; VII, p. 553; VI, p. 19. — [2] Cailliaud, voyage à Méroé, II, pl. 36.

schmückten, eine vorzüglich glänzende Basilika aufführen, fünfschiffig und mit Gallerieen über den Seitenschiffen, welche (den Resten der Basilika von Tefaced entsprechend) theils von Säulen-, theils von Pfeilerstellungen getragen wurden.[1] Constantinopel und Rom empfingen unter Constantin kirchliche Bauten, die, soweit es Versammlungshäuser der Gemeinde waren, vornehmlich ebenfalls die Basilikenform gehabt zu haben scheinen.

Zu den Resten dieser ältesten Epoche scheint eine kleine Pfeilerbasilika bei Sutri, sowie S. Agostino del Crocifisso in Spoleto zu gehören. Auch an S. Pudentiana zu Rom lassen sich die Spuren einer Anlage aus constantinischer Epoche nachweisen.[2] Wichtiger sind jedoch ein paar Gebäude, welche auf die constantinische Zeit zurückgingen, und von denen Zeichnungen, Beschreibungen, Reste der älteren Anlage erhalten sind; von einem dritten ist das Wesentliche des ursprünglichen Baues vorhanden. Sie geben, mehr oder weniger sicher, eine Anschauung von der Behandlung der Basilikenform in der Zeit der ersten Machtgestaltung der Kirche.

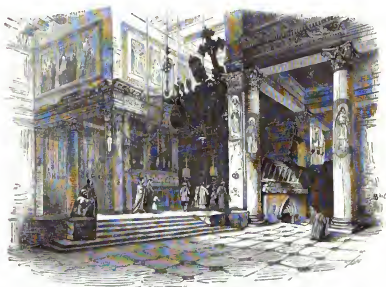
Das eine ist die, im vorigen Jahrhundert veränderte Kirche S. Croce in Gerusalemme zu Rom. Ihre Umfassungsmauern (ursprünglich mit Doppelreihen grosser Bogenfenster, von denen die unteren auf den Boden hinabreichten,) sind die eines älteren Gebäudes aus heidnischer Zeit, des sogenannten Sessoriums, welches für den Bau der Kirche hergegeben ward. Dasselbe wurde durch den Einbau dreier Säulenschiffe, einer um mehrere Stufen über die letzteren erhöhten Querhalle und den Anbau einer Tribuna von mächtiger Weite zur Basilika umgewandelt; wobei die räumliche Wirkung von Tribuna und Querhalle mehr als es sonst bei christlichen Basiliken üblich eine selbständige, von der Wirkung der Räume des Langhauses (der Säulenschiffe) getrennte ist und, wie es scheint, noch mit Bestimmtheit auf die in der heidnischen Basilika übliche Einrichtung (auf die selbständigere Gestaltung der für die richterlichen Zwecke bestimmten Räume, wie wir solche aus manchen Nachrichten über die Beschaffenheit antiker Basiliken voraussetzen dürfen,) zurückdeutet, also noch ein von dieser Einrichtung abhängiges Verhältniss erkennen lässt.

Die zweite dieser Basiliken ist die von Constantin gegründete Peterskirche zu Rom, vor ihrem im Anfange des 16ten Jahrhunderts begonnenen Umbau; die dritte die noch vorhandene, von Helena gegründete Marienkirche zu Bethlehem. Das Wesentliche in der ursprünglichen Anlage beider ist durchaus übereinstimmend. In beiden ist es nicht völlig sicher gestellt, ob die Anlage wirklich in die Zeit Constantins zurückgeht, bei beiden jedoch mit voller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Bau, wenn dies nicht der Fall sein sollte, einer nur um Jahrzehnte jüngeren Erneuung angehört. Beide Basiliken sind fünfschiffig und von sehr ansehnlichen Dimensionen; beide haben über den Säulen des Mittelschiffes gerade Gebälke und über diesen keine Gallerien mehr, sondern abschliessende, durch Fenster geöffnete Oberwände. Beide haben vor der

---

[1] Restaurationen dieser Bauten bei Hübsch, die altchristlichen Kirchen Taf. XXXI. — [2] Vergl. über diese Kirchen Hübsch, die altchristl. Kirchen Lief. 1.

Tribuna eine Querhalle (wobei jedoch in der Basilika von Bethlehem abweichende Einrichtungen, namentlich in der tribunenartigen Ausrundung der Arme der Querhalle, eintreten, die jedenfalls einer wesentlich jüngeren, etwa dem sechsten Jahrhundert angehörigen Umänderung zuzuschreiben sind). Es ist immer noch die alte, ob auch in ansehnlicher Ausdehnung durchgeführte Basilikendisposition; die Säulenstellungen mit ihren Gebälken — in St. Peter waren diese von verschiedenartigen älteren Monumenten entnommen — befolgen noch mit völliger Bestimmtheit das antike Princip; dennoch macht sich ein neues Element mit ebenso grosser Entschiedenheit geltend. Es ist zunächst die Beseitigung der Gallerieen über den Seitenschiffen, die selbständige Erhebung des Mittelschiffes. Dem Raumbedürfniss mochte durch die ansehnliche Ausdehnung



Im Inneren der Kirche zu Bethlehem.

der Gebäude Genüge gethan, die Vermehrung desselben durch die Gallerieen somit überflüssig sein; die Breitenausdehnung verlangte einen eigenthümlichen Lichtzufluss für den mittleren Hauptraum. So gestaltete sich dieser als ein selbständig erhabener, durch das starke und von oben hereinfallende Licht als ein Raum von doppelt feierlicher Wirkung; die rhythmische Gliederung der Säulenstellungen zu seinen Seiten blieb, aber auch sie empfing durch das von oben niederströmende Licht (statt des sonst einseitig vorherrschenden Seitenlichtes) eine majestätische Ruhe, während sie zugleich die Verbindung mit den untergeordneten und in solcher Art die Wirkung des Mittelraumes ebenfalls steigernden Seitenschiffen bildete. Es war eine so einfach klare und geschlossene, wie grossartige Haltung der inneren Räumlichkeit, welche durch diese Mittel

erreicht ward. Die Wirkung des Inneren ging gleichzeitig dem Altarraume entgegen und der hochgewölbten Tribuna hinter diesem. Aber auch sie empfing an jener Stelle, durch die Querhalle und die unmittelbare, den gegenseitigen Verhältnissen durchaus entsprechende Verbindung der Vorderräume mit dieser, eine neue Steigerung. Ein hoher säulengetragener Bogen führte aus dem Mittelschiff in die Querhalle, welche mit ihren Fensteröffnungen dem heiligen Raume des Altares den hellsten Lichtzufluss zu gewähren geeignet war. Die ruhige Grösse des Vorderraumes war hiemit, in perspektivischer Entfaltung, zu einem machtvollen Schlusse hinausgeführt. Im Uebrigen war die Anordnung der Querhalle ohne Zweifel zugleich durch die Bedingungen eines nunmehr reicher ausgebildeten Altardienstes veranlasst. Doch kam es allerdings nur auf das Allgemeine der eben besprochenen Wirkungen an; in der Einzelform nahm man das antike Vorbild, wie es eben vorlag (oder man nahm selbst vorhandenes, für andere Zwecke gearbeitetes Material); und man ertrug es auch, dass die Oberwände des Mittelschiffes über den Gebälken der Säulenstellungen eine ausser allem Verhältniss stehende Last bildeten. — St. Peter hatte ausserdem einen weiten mit Säulenstellungen umgebenen Vorhof, welcher das Gebäude von dem werkeltäglichen Leben sonderte, und in der Mitte desselben einen Brunnen zur Reinigung vor dem Eintritte in das Heiligthum; eine Anlage, welche überall ein wesentliches Zubehör der grösseren Basiliken des christlichen Alterthums bildete.

Gegen Ende des vierten Jahrhunderts folgte in Rom ein andrer nicht minder machtvoller Basilikenbau, der der Kirche S. Paolo fuori le mura, welche bis auf die Gegenwart erhalten war und nach einem Brande im J. 1823 der alten Anlage thunlichst entsprechend erneut ist.[1] Auch sie ist fünfschiffig, mit der Querhalle vor der Tribuna, und im Wesentlichen nur dadurch von den vorgenannten Basiliken unterschieden, dass die Säulen des Mittelschiffes keine geraden Gebälke tragen, sondern — wie schon an einzelnen barbarisirenden Bauten der römischen Spätzeit — durch Bögen verbunden werden. Diese Verbindung ist unantik, dem ästhetischen Bedingniss der überlieferten Säulenform widersprechend, aber für die Totalwirkung des inneren Raumes und seines Aufbaues entschieden günstig, indem die Bögen sich mit widerstrebender Kraft der Last der auf ihnen ruhenden Oberwände entgegen spannen und in dem gleichartigen Wechsel ihrer Bewegung auch die perspektivische Erscheinung des Ganzen lebendiger machen. Im Uebrigen gewährte St. Paul zugleich das Beispiel der reichlichsten Ausstattung der Innenräume, welche durch jene Gesammtanordnung gewonnen waren: der im Laufe der nächstfolgenden Zeit hinzugefügten musivischen Malereien, welche die Oberwände des Mittelschiffes, welche den Bogen, der in die Querhalle führte und als Siegesthor des christlichen Glaubens den Namen des Triumphbogens empfing, und die Nische der Tribuna, namentlich das Halbkuppelgewölbe derselben, bedeckten. — Es war solchergestalt bei dem Inneren der Basiliken vorzugsweise auf zweierlei abgesehen; auf jenes Erhabene in der allgemeinen räumlichen Wirkung und auf eine Benutzung der ge-

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 34. Fig. 1—4.

wonnenen breiteren Wand- und Gewölbeflächen für die bildlichen Urkunden des neuen Glaubens. Zur anderweitigen Ausstattung des Inneren gehörte der Schmuck der Felderdecken mit prächtigem vergoldetem Täfelwerk, von welchem die Beschreihungen schon des vierten Jahrhunderts mehrfach sprechen (von welchem jedoch nichts auf unsre Zeit erhalten ist), und ebenso der Marmorschmuck der Fusshöden. Das Aeussere dagegen war völlig schlicht gehalten und nur durch den Schmuck der Vorhalle oder des Vorhofes ausgezeichnet.

Einrichtung und Ausstattung der Basiliken dieser Frühepochen erhellen im Uebrigen aus den Schilderungen, welche Paulinus, Bischof von Nola, von den kirchlichen Gebäuden hinterlassen hat, die durch ihn zu Nola um den Anfang des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden. —

So hatte sich im Laufe des vierten Jahrhunderts das Wesentliche in Form und Behandlung der christlichen Basilika, für die Zwecke des öffentlichen Cultus der Gemeinde, festgestellt. In Rom vornehmlich hielt man an diesen Ergebnissen fest; man baute zwar fortan fast ohne Ausnahme nur dreischiffige Basiliken (indem die Anlage fünfschiffiger Gebäude als eine Auszeichnung von Kirchen eines vorzüglichst hohen Ranges gelten mochte); aber man unterliess nur in seltensten Fällen, nur unter eigenthümlichen Einwirkungen, die Anlage der Querhalle oder des Querschiffes vor der Tribuna. Man wahrte hiemit vorzugsweise den Eindruck einfach erhabener räumlicher Grösse, während man allerdings für eine selbständige Ausbildung der architektonischen Einzelformen nur im geringsten Maasse sorgte und an der, oft sehr willkürlichen Verwendung von Einzelheiten antiker Prachtmonumente für die neuen Zwecke, selbst mehrfach wiederum der geraden Gebälke von solchen unter den lastenden Oberwänden des Mittelschiffes, kein Bedenken trug. In Ravonna, der für diese Epoche zweitwichtigsten Stadt Italiens, bekundete sich nicht derselhe grosse Sinn für die allgemeine räumliche Wirkung des Gebäudes, indem die Querhalle vermieden ward, daneben aher ein lebendigeres Gefühl für das Einzelne, welches man mit einer gewissen naiven Selbständigkeit nach dem antiken Muster behandelte. Dies namentlich hei der Formation des Säulenkapitäles und der Anordnung eines stärkeren Aufsatzes über demselben, zum angemessneren Unterlager für den Bogen. Im Orient, besonders in Constantinopel, scheint man von der römisch christlichen Entwickelung des Basilikenbaues am Wenigsten angenommen zu haben. Man behielt hier namentlich die Gallerieen über den Seitenschiffen bei, indem man es zweckmässig fand, diese den Weibern zum besondern Aufenthalte anzuweisen; man strebte vorzugsweise nach glänzender Entfaltung des architektonischen Details, wobei man jene asiatischen Prachtwerke der spätantiken Zeit zum Muster nahm, welche zu solchem Behufe, aber in keiner Weise mehr zu einer innerlichen Belebung der Formen, eine Anleitung geben konnten. Eine Wechselwirkung des künstlerischen Strebens zwischen Ravenna und Constantinopel scheint bereits zeitig eingetreten zu sein. [1]

---

[1] In der Behandlnng des Säulenkapitäles in der ravennatischen Architektur, namentlich der Anordnung jenes Aufsatzes über demselben, dürfte wohl ein

Einige namhafte Kirchen, die sich in der ursprünglichen Anlage, mit geringeren oder grösseren Abänderungen derselben, erhalten haben, bezeichnen die verschiedenen Richtungen des Basilikenbaues, welche sich solchergestalt im Laufe des fünften Jahrhunderts und im Anfange des folgenden geltend machten. In Rom sind es die Kirchen S. Sabina, S. Maria Maggiore (modernisirt, doch den Gesammteindruck vorzüglich entschieden vergegenwärtigend) und S. Pietro ad Vincula; in Ravenna, dessen Kathedrale früher eine fünfschiffige Basilika war und als solche schon im Anfange des fünften Jahrhunderts gebaut sein soll, die Kirchen S. Giovanni Evangelista, S. Agata, S. Francesco; in Constantinopel die Klosterkirche des Studios (Agios Johannes). Die Vorhalle der letzteren ist mit Thürgerüsten zwischen den Säulen versehen und trägt hierin, wie in der Detailbehandlung, die Aufnahme des syrischen Geschmackes, welcher die antiken Elemente in einer barbarisirt glänzenden Weise umgebildet hatte, deutlich zur Schau. — Aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, der Regierungsepoche des grossen Theodorich, rühren zu Ravenna die vorzüglich gediegenen Basiliken S. Teodoro (S. Spirito) und S. Apollinare nuovo her. —

Der christliche Basilikenbau Aegyptens, der der koptischen Kirche, scheint sich schon in dieser Frühzeit in eigenthümlicher Weise ausgeprägt zu haben. Charakteristisch ist besonders das Hineintreten der Tribuna in den inneren Raum (wie an jener ältesten christlichen Basilika des Reparatus), was sich bereits an sehr alterthümlichen Basilikenresten des Landes findet und was (zum Theil mit jüngeren Elementen von byzantinisirender Art verbunden) bis auf die Spätzeit der koptischen Kirche und bei ihren Verzweigungen nach dem fernen abyssinischen Süden als allgemeine Regel erscheint.

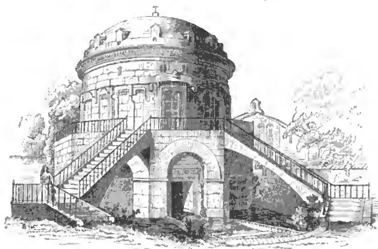
Die Form der Basilika war aber nicht die einzige, welche man für kirchliche Gebäude anwandte. Es hat fast den Anschein, als ob die orientalische Geschmacksrichtung schon zeitig sich in der ruhigen Grösse dieser Form (zumal in ihrer römischen Behandlung) nicht befriedigt gefühlt und nach Anlagen von reicherer Wirkung gestrebt habe. Wenigstens ward bereits unter Constantin die Hauptkirche von Antiochia sehr eigenthümlich in achteckiger Gestalt, mit Umgängen und Gallerieen umher, erbaut. Die Reste der Kirche des nnfern von Antiochia belegenen Klosters des h. Simon Stylites deuten auf eine, in den nächsten Jahrhunderten erfolgte Nachahmung dieser Anlage. Die Apostelkirche zu Constantinopel, ebenfalls von Constantin erbaut, erhielt eine Kreuzform (später mit einer Kuppel in der Mitte). Bei der letzteren Kirche scheint der besondre Zweck, indem sie zur Begräbnisskirche Constantin's bestimmt war, die Veranlassung zu der abweichenden Gestalt gegeben zu haben.

---

byzantinisches Moment zu erkennen sein. Schon die unten zu nennende Säule des Marcian zu Constantinopel hat einen wirksamen Aufsatz ähnlicher Art.

Vornehmlich, wie schon in diesem Beispiel, wich man bei denjenigen kirchlichen Gebäuden, welche nicht zum Cultus der Gemeinde, sondern für einzelne Andachtszwecke bestimmt waren, von dem Hallenbau der Basiliken ab. Die wichtigsten Gebäudegattungen, welche hiebei in Betracht kommen, sind die Grabkapellen und die Taufkapellen. Es werden zwar auch derartige Bauten erwähnt, bei denen die Basilikenform beibehalten war, z. B. die kleine Grabkirche des anicischen Geschlechtes hinter der grossen Peterskirche zu Rom, vom Ende des vierten Jahrhunderts; doch mussten sich jedenfalls andre räumliche Dispositionen als günstigere ergeben.

Die Form der Grabkapelle war durch äussere, etwa rituale Bestimmungen, nicht vorbedingt. Eine der grossartigeren Formen der alten römischen Kunst, die eines thurmartigen Rundbaues, konnte im Fort-



Grabmal des Theodorich zu Ravenna.

leben der alten Sitte auch jetzt noch maassgebend sein und zur Anlage von Rundkapellen die Veranlassung geben. Solcher Art ward die dem vierten Jahrhundert angehörige Grabkirche der Tochter Constantin's zu Rom, die noch vorhandene Kirche S. Costanza, in welcher sich ein hoher, kuppelgewölbter und von einem niederen Umgange umgebener Mittelraum über einem Kreise gedoppelter Säulen erhebt. Das Gebäude ist, als vorzüglich charakteristischer Beleg für die Behandlung und Fassung in der letzten Ausgangszeit antiker Kunst, bereits früher (S. 202) besprochen. Solcher Art war ferner, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, die Grabkapelle Theodorichs zu Ravenna („la Rotonda“), über achteckigem Unterbau und ohne Umgang im Inneren, doch ausserhalb ursprünglich mit einem Arkadengange umgeben; vorzüglich bemerkenswerth durch eine Belebung der architektonischen Gliederungen, wie sie

sonst in der Epoche der altchristlichen Kunst überhaupt nicht mehr vorkommt, und durch die Gestaltung der flachen Kuppel aus einem einzigen kolossalen Felsblock. — Anderweit empfahl sich, wie bei der Apostelkirche zu Constantinopel, die Kreuzform des Grundrisses, wohl weniger aus symbolischen, in der heiligen Kreuzform beruhenden Gründen (indem wenigstens derartige Bezüge in der altchristlichen Architektur anderweit nicht hervortreten), als weil — ähnlich, wie selbst schon in antiken Gräberanlagen, — die Kreuzarme zur Aufstellung der Sarkophage und der Mittelraum zur Vollziehung der gottesdienstlichen Gebräuche die schicklichste Gelegenheit gaben. Ein erhaltenes Gebäude der Art ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das sog. Kirchlein SS. Nazario e Celso, zu Ravenna, aus dem fünften Jahrhundert. Hier sind die Kreuzarme durch Tonnengewölbe, der viereckige Mittelraum aber, erhöht, durch ein entsprechendes Kuppelsegment überwölbt, — ein beachtenswerther Anfang eines Kuppelsystemes, welches später in glänzender Entwickelung durchgeführt wurde.

Für die Taufkapelle empfahl sich vorzugsweise eine centrale, kreisrunde oder polygonische Form, wobei die Mitte des Raumes durch das weite Taufbecken eingenommen wurde. Die bedeckten Schwimmteiche in den römischen Thermen gaben zu solchen Anlagen ein natürliches Vorbild; von ihnen empfing die Taufkapelle den Namen des Baptisteriums. Das ältest bekannte unter den christlichen Baptisterien ist die Kirche S. Maria maggiore bei Nocera, unfern von Neapel, ein Gebäude des vierten Jahrhunderts, der Anlage von S. Costanza zu Rom sehr ähnlich, nur minder durchgebildet und die Kuppel über dem Mittelraum nicht auf erhöhten Mauern ruhend. Zwei andre rühren aus dem fünften Jahrhundert her: das Baptisterium des Laterans zu Rom (S. Giovanni in Fonte), achteckig, mit einer Stellung von acht Säulen im Innern und einer (späteren) Oberstellung über diesen; und das Baptisterium bei der Kathedrale von Ravenna (ebenfalls S. Giovanni in Fonte genannt), achteckig und mit einer Kuppel überwölbt, die Wände mit Arkaden in zwei Geschossen geschmückt, von denen die oberen sich durch ein lebhaftes Gefühl für rhythmische Bogenanordnung auszeichnen. Völlig einfach ist das achteckige, kuppelgewölbte Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin) zu Ravenna, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts. —

Noch sind ein Paar Rundkirchen dieser Frühepoche, bei denen das etwanige Motiv zur Wahl einer derartigen Form nicht näher bekannt ist, anzuführen. Die eine ist die sehr alterthümliche ehemalige Kirche St. Georg zu Thessalonica, mit einer Kuppel überwölbt und mit tiefen Nischen in der Dicke der Umfassungsmauer. Die andre ist die Kirche S. Stefano rotondo zu Rom, aus der Spätzeit des fünften Jahrhunderts, ein Gebäude von höchst ansehnlicher Dimension, mit erhöhtem Mittelraume, in der ursprünglichen Anlage von einem zwiefachen Säulenkreise umgeben und in den verschiedenen Theilen flach gedeckt. Die Anordnung trapezförmiger Aufsätze über den Säulenkapitälen als Basis für die Bögen scheint hier einen auswärtigen (voraussetzlich byzantinischen Einfluss anzukündigen, wie solcher sich später mehrfach in Rom geltend macht. Ein Gebäude von verwandter Anlage, wohl nicht aus erheblich

jüngerer Zeit, ist die sechzehnseitige Kirche S. Angelo zu Perugia. Ungleich bedeutender, eins der mächtigsten Werke der altchristlichen Zeit, obschon durch spätere Umbauten verändert, ist S. Lorenzo Maggiore zu Mailand, das dem Ausgange des vierten Jahrhunderts anzugehören scheint:[1] ein achteckiger Mittelbau mit einer Kuppel auf Pfeilern, erweitert durch vier grosse Halbkreisnischen, rings umgeben von niedrigen Umgängen, über welchen Emporen angeordnet sind, das Ganze zu quadratischer Grundform mit vorspringenden grossen Apsiden sich zusammenschliessend, an der Seite des Haupteinganges mit zwei Treppenthürmen versehen.

Eine eigenthümliche Gattung baulicher Anlagen bilden die Katakomben Rom's; sie gehören zum Theil zu den allerfrühsten Zeugnissen des Daseins christlicher Gemeinden. Es sind unterirdische Grotten, die, auf viele Punkte der Umgebung Rom's zerstreut, durch zahllose, sich vielfältigst durchkreuzende Gänge und kleine kapellenartige Räume gebildet werden. Man hat die Ausdehnung dieser Gänge, soviel ihrer bis jetzt bekannt geworden, im Ganzen auf ein Längenmaass von mehr als 150 Meilen berechnet. Sie dienten zum Begräbniss der christlichen Bevölkerung, zu Zufluchtsstätten in den Zeiten der Verfolgung, zur Ausübung der Andacht über den Gräbern der Märtyrer. Ueberall in den Seitenwänden der Gänge sind die flachen Grabnischen enthalten; ausgezeichnete Personen, heilige Märtyrer haben ihre Gräber an bedeutender Stelle in den Kapellenräumen, in der Regel unter einer gewölbten Wandnische, der Art, dass der Grabdeckel als Altarplatte dient. Zum Theil haben diese Kapellen eine architektonisch ausgebildete Gestalt, mit Ecksäulen und einer gewölbartig gegliederten Decke; doch sind die Einzelformen roh, in der Regel etwa von einem etruskisch-dorischen Typus, oder mit dem Versuche phantastisch geschmückterer Form in den Säulenkapitälen. Persönliche Unbehülflichkeit und Mangel einer irgend durchgreifenden vorbildlichen Uebung bei gewissen handwerklichen Traditionen scheinen sich in dieser Weise der Behandlung gleich entschieden auszudrücken; die Zeit der Beschaffung deutet hienach, wenn unstreitig auch Einzelnes in die ersten Jahrhunderte fallen wird, vorzugsweise und zumal bei jenen geschmückteren Räumen, wiederum auf das vierte und fünfte Jahrhundert.[2]

Was für ausserkirchliche Zwecke gebaut wurde, folgte den Formen und Compositionen der klassischen Spätzeit. Die erhaltenen Beispiele

[1] Die gründliche Darstellung und Restitution dieses Monumentes verdanken wir Hübsch (vergl. Lief. 1 und 2 seines Werkes). Kugler selbst, der früher den altchristlichen Ursprung an S. Lorenzo bestreiten zu müssen glaubte, würde durch eine so gediegene Beweisführung ohne Zweifel überzeugt worden sein. W. L.

[2] Im J. 1854 ist in einer neuentdeckten Begräbnissstätte, in den an der Via Nomentana belegenen Katakomben des Grundstückes S. Agata in petra aurea, eine Kapelle von völlig basilikonartiger Form, mit Säulen, vorgefunden worden. Sie scheint dem vierten Jahrhundert anzugehören.

derartiger Anlagen sind äusserst gering. Es gehört hieher die Säule des Marcian zu Constantinopel, aus dem fünften Jahrhundert, welche das Bild des Kaisers trug, das Kapitäl mit einer schematischen Nachahmung der römischen Kapitälform; auch, wie es scheint, ein Theil der Cisternen Constantinopels, deren gewölbte Decken von Säulenarkaden getragen werden. Sodann ein Rest von dem Vorbau des grossen Palastes, den Theodorich zu Ravenna hatte ausführen lassen. Die künstlerische Ausstattung des letzteren, oberwärts mit kleinen Wandarkaden, erinnert an die phantastische Pracht in dem Palaste Diocletian's zu Salona.

Bildende Kunst.

In der Betrachtung der bildenden Kunst der christlichen Frühzeit ist mit Demjenigen zu beginnen, was der Darstellung äusseren Lebens, dem Bildniss und der Profangeschichte, angehört, indem sich hierin zunächst die unmittelbare und ununterbrochene Fortführung der römischen Kunstthätigkeit, freilich in der schon sehr entgeistigten Behandlungsweise ihrer späteren Zeit, kund giebt. Es gehören hieher einige kaiserliche Statuen, wie die Constantin's des Gr. auf dem Kapitol zu Rom und die des Julian im Louvre zu Paris; dann die sitzende Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche zu Rom[1] und die des heiligen Hippolyt in der vatikanischen Bibliothek (von dieser aber nur die untere Hälfte alt), beide muthmaasslich aus dem fünften Jahrhundert und, besonders die erstere, mit Anstrengung und Ueberlegung in einer gewissen senatorischen Würde gehalten, wie man solche zu erreichen eben noch im Stande war. Ferner, als ein vorzüglichst bedeutendes Werk, doch nur aus älteren Abbildungen bekannt, welche nur die Gegenstände, nicht aber ihren Styl zur Anschauung bringen, die Säule des Theodosius zu Constantinopel,[2] die völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und des Marc Aurel mit einem sich emporwindenden Reliefriese umgeben war. Der Reichthum der historisch bildlichen Urkunde dieses Werkes, die, wie es scheint, wenigstens in der Anordnung des Stoffes den historischen Compositionen aus der Zeit des Septimius Severus nicht nach-



Piedestal vom Obelisken des Theodosius zu Constantinopel.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 36, Fig. 1. — [2] Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant, etc., a Gent. Bellino delineata etc. 1702. (Vergl. d'Agincourt, Sculptur, t. XI.)

stand, verdient noch alle Anerkennung. Erhalten ist nur das Fussgestell der Säule. Neben ihr ist das Piedestal des ägyptischen Obelisken zu nennen, welchen Theodosius zu Constantinopel errichten liess. Auf seinen vier Seiten sind Reliefs mit der Darstellung kaiserlicher Repräsentation, in verschiedenartiger Bethätigung, enthalten. Hier zeigt sich eine trocken schematische Anordnung, etwa in der Weise constantinischer Reliefs (wie am Constantinsbogen zu Rom). — Im Palaste Theodorich's zu Ravenna befand sich das Reiterstandbild des Königs, das Karl d. Gr. später nach Aachen bringen liess. Die kühne Bewegung des Pferdes wird in den Berichten über dasselbe gerühmt; zur Anschauung liegt keine Vermittelung vor.

Es reihen sich derselben Weise künstlerischer Behandlung einige kleine Arbeiten, mit trockener Wiederholung herkömmlicher historischer Typen, an. So die elfenbeinernen Schreibtäfelchen oder Diptycha,[1] welche auf den Aussenseiten mit figürlichen Reliefs versehen sind, kaiserliche und namentlich consularische Bildnissgestalten, mit der Andeutung von Circusspielen, Triumphen u. dergl. enthaltend, vom vierten bis ins sechste Jahrhundert (im Domschatze von Monza u. a. italienischen Sammlungen, in der k. Bibliothek zu Berlin, im k. Münzkabinet zu Paris u. a. a. O.). So die Münzen, deren Bildnissköpfe indess für die Abschätzung künstlerischer Befähigung und Richtung kaum noch in Betracht kommen.

Das christlich bildnerische Element beginnt mit einfachen Symbolen. Es sind schlichte Zeichen, zunächst jener Zeit angehörig, da das Gemüth sich vor den dämonischen Lockungen der Bilder geflüchtet hatte; unfähig, die Phantasie zu erregen; nur dazu bestimmt, den sinnenden Geist an die heiligen Momente des neuen Lebens zu erinnern, hiemit den Dingen des Bedarfs, denen sie aufgeprägt wurden, eine Weihe zu geben, als Zeugniss, als Erkennungsmal für die Genossen des heiligen Bundes zu dienen. Die neue Lehre, die alte Sitte in neuer Verklärung gaben die Anleitung zur Auswahl der Symbole. Das Monogramm des Namens Christi, der Weinstock, der Fisch (das Bild desselben statt der deutungsvollen Buchstaben des griechischen Wortes), das Lamm waren Sinnbilder des Erlösers, Fisch und Lamm auch des Getauften und des Jüngers; das Schiff deutete auf die Kirche, die Lyra auf den Gottesdienst, die Palme auf den Sieg über den Tod, das Kreuz auf den Opfertod, u. s. w. Derartiges hat sich zahlreich auf Geräthen der christlichen Frühzeit, Lampen von Erz oder gebranntem Thon und andern Gegenständen, erhalten.

Hiemit war die Stimmung vorgezeichnet, mit welcher man an bildliche Darstellungen christlichen Inhaltes von selbständiger lebenvoller Kraft ging. Man konnte die Scheu vor einer unmittelbaren Verbildlichung des Heiligen sofort nicht ablegen; man blieb in der symbolischen Richtung; man übertrug die orientalische Gleichnissrede, die in den hei-

[1] Gori, thesaurus veterum diptychorum.

ligen Schriften üblich war und deren sich auch Christus so oft bedient hatte, in die bildliche Darstellung; man erfand in verwandtem Sinne neue Elemente einer künstlerischen Gleichnisssprache. Vor Allem strebte man, von der Sendung Dessen, der als Tröster, als Lenker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu gewinnen; in dem milden Gleichnisse, das Christus selbst gern von seiner Aufgabe gebraucht hatte, fand man die günstigste Anregung: — man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie tränkt, der das verlorne Schaaf aus der Wüste rettet. Unzähligemal wiederholt sich diese Darstellung in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums. Man ging dann zu den Momenten des messianischen Werkes über, indem man sie zunächst durch Scenen aus den Geschichten des alten Bundes, welche sinnbildlich oder prophetisch die des neuen vorzudeuten schienen, auszudrücken bemüht war. Man stellte den Moses dar, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, und verstand darunter die wunderbare Geburt des Erlösers, welcher selbst der „Heilsbrunnen“ war; man deutete das Leiden des Hiob auf seine Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Geschichten des Jonas (welche besonders häufig dargestellt wurden) auf seinen Tod und Auferstehung, die Himmelfahrt des Elias auf die seinige, u. s. w.; wobei es zugleich ganz wohl verstattet sein konnte, den (doch nur im allgemeinen Gedanken beruhenden) Gehalt solcher Darstellungen auch den persönlichen Beziehungen der Gemeindeglieder, ihrer Begnadigung, ihrem Bekenutniss, ihren Leiden, ihrer Hoffnung, zuzuwenden.[1] Man verknüpfte damit, in einer sehr eigenthümlichen, immer noch symbolisirenden Darstellung, Scenen des neuen Bundes, vorzugsweise solche, welche die alten Zeugnisse der Propheten von der messianischen Sendung erhärteten: das Hosiannah, das den Messias (bei seinem Einzuge in Jerusalem) begrüsste; die Belege seiner göttlichen Allmacht, in der Auferweckung des Lazarus, in der Heilung der Kranken, in dem Wunder mit den Broden u. s. w.; sein Wirken durch das Wort der heiligen Lehre. In solchen Scenen war die Darstellung einer Gestalt nöthig, welche das Walten Christi ausdrückte; als individuelle Persönlichkeit ward sie aber zunächst nicht gefasst, vielmehr entschieden ideal, dem Genius der altrömischen Anschauung entsprechend, als feierlich gewandeter, noch unbärtiger Jüngling. Es ist keine historische Bildnissgestalt, sondern eine Verbildlichung des Begriffes — des göttlichen „Wortes“, eine neue Anwendung der schon in der klassischen Kunst üblichen (und dort allerdings aus mythischer Quelle stammenden) Weise der Personification. So darf es nicht befremden, auch andre derartige Typen, die zur herkömmlichen Kunstsprache gehörten, namentlich die Personificationen von Erscheinungen und Gegenständen der Natur, — die des Himmels und seiner Zeichen, der

[1] Alle Symbolik ist vieldeutig. Der mögliche Doppelbezug jener Darstellungen, theils auf den Erlöser, theils auf die Gemeinde, kann um so weniger auffällig erscheinen, als diese in ihm ihr Vorbild fand. Es fehlt aber keineswegs an Zusammenstellungen, aus denen, für den Einzelfall, ihr ausschliesslicher Bezug auf den Erlöser und sein Werk mit Entschiedenheit hervorgeht.

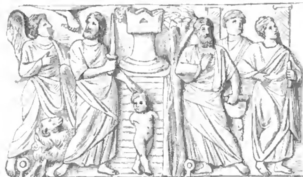
Nacht, der Flüsse, Berge u. s. w. (deren mythisch individuelle Kraft längst erloschen war) mit in die christliche Darstellung herüber genommen zu sehen. Ja, eine eigenthümliche Verknüpfung von Umständen führte sogar dazu, für Christus selbst in einzelnen Fällen, ausser den Darstellungen des guten Hirten und den genienartigen Bildern, eine unmittelbar der alten Mythe angehörige Gestalt zur Anwendung zu bringen: die des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes an sich lockt. Natürlich galt auch bei dieser derselbe symbolisirende Bezug, wie bei den übrigen Darstellungen.

In solcher Art war eine Fülle bildlicher Scenen gewonnen, deren äussere Momente, deren mehr oder weniger dramatische Belebung doch in der That an die Grenzen bildlich realer Vergegenwärtigung (je nach dem Maasse der noch vorhandenen künstlerischen Befähigung) führte. Es konnte nicht fehlen, dass auch zu solcher Vergegenwärtigung im Einzelnen schon zeitig Versuche eintraten, zumal wo die Umstände eine Art lebhafteren Einvernehmens mit dem übrigen künstlerischen Thun herbeiführten. So liess, wie uns berichtet wird, schon in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts der Kaiser Alexander Severus ein Standbild Christi anfertigen. Auch war bei jenen Scenen des neuen Bundes der Unterschied zwischen der idealen Personification und der unmittelbaren, persönlichen Darstellung des Erlösers wohl kaum überall festzuhalten. Das Band löste sich, als die christliche Kirche zur Gleichberechtigung, als sie zur Herrschaft gekommen war. Das Streben, ein persönliches Abbild Christi, mit einem Anhauch seines Geistes, zu gestalten, ihm den Kreis seiner heiligen Jünger anzureihen, fand allmählig Eingang und stets wachsende Verbreitung. Doch auch hiebei blieb die ursprüngliche künstlerische Stimmung, die Scheu vor dem Heiligen, auf geraume Zeit hin maassgebend. Man wagte diese Bildnissgestalten aus der Glorie der Verklärung in die Beschränkungen des sinnlichen Thuns nicht herabzuziehen; man erlaubte sich nur, sie in solchen Handlungen (z. B. der Scene der Taufe Christi, an bezüglicher Stätte,) vorzuführen, deren symbolisches Gewicht wiederum über das Maass des Ereignisses selbst wesentlich hinausging.

Die Sculptur kam für die christlichen Kunstzwecke nur in untergeordnetem Maasse zur Anwendung; die reale Körperlichkeit ihrer Gebilde, zumal der völlig freistehenden, welche als ein lebhaftes Förderniss der dämonischen Kraft der heidnischen Kunst betrachtet werden mochte, war mit jener Scheu, die zunächst nur gedankenhaft symbolische Andeutungen verstattete, zu wenig im Einklange.

An freien Gebilden frühchristlicher Sculptur sind (ausser den schon erwähnten Bildnissstatuen des Petrus und Hippolyt) kaum andre Beispiele zu nennen, als zwei kleine Marmorstatuen, beide den guten Hirten darstellend, der das verlorne Schaf trägt, im christlichen Museum des Vatikans zu Rom. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht der Weise antiker Kunst noch ziemlich nah; die andre, den raschen Verfall der Sculptur bekundend, zeigt schon eine geistlos starre Behandlung.

Eine ziemlich umfassende bildnerische Thätigkeit, in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, erscheint an den **Sarkophagen**, deren Seiten mit Reliefs geschmückt sind. Es ist zunächst eine vollständige Uebertragung der Weise der spätheidnischen Sarkophagsculptur auf die Zwecke des neuen Gedankens. Wie dort die alten Mythen in symbolisirender Bilderschrift, so reihen sich hier die Figuren und Scenen der christlichen Symbolik nebeneinander, bald einen festeren Gedankengang aussprechend, bald das herkömmlich Gewordene in loserer Verknüpfung zusammenfügend, zum Theil ohne sehr bemerkliche Scheidung der Gruppen, zum Theil und besonders in den jüngeren Arbeiten mit einer Trennung derselben durch Säulchen und sonstige dekorative Architekturstücke. Rom erscheint als der Hauptsitz solcher Arbeiten; im christlichen Museum des Vatikans, auch in den Grotten der Peterskirche, ist ihrer eine namhafte Anzahl vorhanden; andre an andern Orten Italiens, z. B. in Ravenna, und ausserhalb. Einzelne gehören einer verhältnissmässig frühen Zeit an und haben in der Form wiederum ein der Antike noch sehr verwandtes Gepräge. So der vorzüglich schätzbare Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359)[1] und der allerdings schon rohere des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche. Sodann ein andrer in der Franziskanerkirche zu Spalato, mit der klar angeordneten und lebendig bewegten Reliefdarstellung des Unterganges Pharao's und des Durchzuges der Israeliten durch das rothe Meer.[2] Die Mehrzahl bezeugt auch ihrerseits den schnellen Verfall des bildnerischen Vermögens; die Gestalten werden überaus plump und unförmlich, die Falten der Gewandung zumeist nur durch rohe Einschnitte bezeichnet.



Elfenbeinschnitzwerk. Opfer des Abraham und Jünger Christi.

Von kleinen Bildwerken, wie solche zur Ausstattung der Geräthe des Cultus gefertigt wurden, ist u. A. eine Arbeit zu nennen, die von der unmittelbaren Uebertragung der klassischen Typen auf die christliche Vorstellung ein vorzüglich anschauliches Bild gewährt. Es ist ein cylindrisches Elfenbeingefäss, jetzt im Berliner Museum befindlich, mit dem Relief der zwölf Apostel, welche einerseits den (wiederum völlig jugend-

[1] Denkm. d. K., Taf. 36, Fig. 8. — [2] Eitelberger im Jahrb. d. Wien. C.-Comm. Bd. V.

lichen) Christus als Lehrer in ihrer Mitte haben, andrerseits die (symbolisch zu fassende) Darstellung von Abraham's Opfer zwischen sich einschliessen. Alles hierin hat das spätrömische Gepräge, noch mit den Andeutungen von Lebenskraft und Würde, welche das Erbtheil einer grossen Vergangenheit waren, der Engel mit dem Opferbock (zur Seite Abraham's) noch ganz in der Weise antiker Victorien gestaltet. Die Arbeit deutet jedenfalls auf die frühsten Versuche christlicher Kunstübung, deren neues Wollen mit der überlieferten bedeutenden Form noch merkwürdig zusammenstimmt.

Bei Weitem umfassender und in ungleich glänzenderer Weise bildete sich in der Kunst des christlichen Alterthums die Malerei aus. Es ist von vornherein, für das ganze Wesen der christlichen Kunst, bezeichnend, dass sie diesem Fache sich vorzugsweise zuwandte, in ihm, wo der Gedanke und das Gemüth den so viel freieren Spielraum zu ihrer Bethätigung finden, die grossen Kreise ihrer Anschauungen entwickelte.

Schon sehr zeitig wurde die Wandmalerei zur künstlerischen Ausstattung der heiligen Stätten zur Anwendung gebracht. Die Kapellenräume der Katakomben Rom's wurden im ausgedehntesten Maasse mit Wandgemälden geschmückt.[1] Als man die Katakomben gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit Eifer durchforschte und ihre Reliquienschätze ausbeutete, wurden von ihren Darstellungen Abbildungen genommen und diese in umfassenden Werken veröffentlicht; hierin liegt uns, wenn auch in geringer Beobachtung der stylistischen Eigenthümlichkeiten, der reiche Inhalt dieser Compositionen, mehr oder weniger im grossen Gesammtzusammenhange, vor. Später vernachlässigt und wenig zugänglich, sind diese Orte und die in ihnen erhaltenen Reste in jüngster Zeit abermals künstlerisch durchforscht und ist auch die Weise der Darstellung und Behandlung in zahlreichen Beispielen unsrer Kunde näher getreten.[2] Es ist eine Ausstattung der Räume, welche das Dekorationsprincip der antiken Wandmalerei, wie in den Grabhallen der heidnischen Zeit und selbst an den Wänden Pompeji's, aufnimmt, eine wohlgeordnete Feldertheilung, ein Schmuck an Umrahmungen und Füllungen, der einen an heitere Würde gewöhnten Sinn bekundet. Darin vertheilen sich jene Figuren und Scenen christlich symbolisirenden Inhaltes. Die architektonischen Bedingnisse, Wände, Nischen und Gewölbe gaben die Gelegenheit zu einer oft reichhaltigen Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von mehr untergeordnetem Inhalte, auch Gestalten des Lebens (im kirchlichen Bezuge, z. B. als Betende), auf angemessene Weise angereiht werden; in mannigfachen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutungsvolles, Sinn und Gemüth in Anspruch nehmendes Ganze entwickeln. Es lassen sich in diesen Malereien verschiedene Stufen der

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 36 Fig. 9—12. — [2] Unter den, in der Anmerkung S. 209 genannten Werken kommt hier vornehmlich das jüngste, von Perret (Catacombes de Rome), in Betracht.

Behandlung, sowohl im Technischen, als im inneren Gefühle und in der gedankenhaften Absicht verfolgen.

Zunächst und zum sehr grossen Theile herrscht im Aeusseren das antike Gepräge noch unbedingt vor. Es sind noch die Formen, die Geberden, die Farbentöne der klassischen Kunst, die letzteren in dem vollen, pastosen Auftrage, in dem weichen, harmonisch abgetönten Rhythmus, der der antiken Malerei eigen ist. Es geht, neben der Befolgung des klassischen Kostüms, noch ein entschiedener Zug des freien Lebensgefühles, der maassvollen Würde der hellenisch-römischen Kunst hindurch, ob die Behandlung auch mehr oder weniger flüchtig ist, ein wirklich künstlerisches Verständniss zum Theil auch (bei unbehülflich grossen Extremitäten einzelner Figuren) schon in empfindlicher Weise vermisst wird. Ebenso entschieden abor macht sich die neue selbständige Empfindung, welche diese Gebilde hervorgerufen hat, geltend; es ist eine

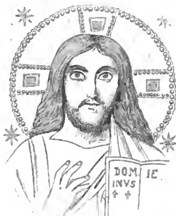


Der gute Hirt. Wandgemälde in den Katakomben der h. Agnes.

Stille der Seele, eine Leidenschaftslosigkeit, eine ruhige Grösse in diesen Versuchen, die ihnen bei allen Mängeln oft einen so eigenthümlichen, wie tief innerlichen Reiz giebt. Die Katakomben der heiligen Agnes, des h. Calixtus, des h. Cyriacus, der hh. Thraso und Saturninus u. a. m. enthalten zahlreiche Beispiele der Art. Sie scheinen im Einzelnen noch dem dritten, in der Mehrzahl dem vierten Jahrhundert anzugehören.

Dann folgen Darstellungen eines roheren Ueberganges. Die Form verwildert mehr, während der Ausdruck, das ganze Streben etwas Ecstatisches gewinnt. Es ist eine Epoche, die sich, mit sinkenden Mitteln, in ihrem leidenschaftlichen geistigen Schwunge zu bekunden strebt. Die Darstellungen in den Katakomben der Priscilla gehören vorzugsweise hieher. Sie scheinen aus dem fünften Jahrhundert herzurühren.

An diese Darstellungen schliessen sich, wohl ebenfalls noch dem fünften Jahrhundert angehörig und vielleicht in das sechste hinüberreichend, andre an, welche die Schlusswendung der künstlerischen Richtung dieser Frühepoche bezeichnen. Das Symbolische, still Gedankliche erscheint dem Bedürfniss nicht mehr genügend; es kommt nunmehr auf das Gegenständliche, Persönliche an; die heiligen Personen, Momente der heiligen Begebenheit sollen unmittelbar vergegenwärtigt werden. Man ist bemüht, sie gross, feierlich, heilig darzustellen, ihre Bedeutung in charakteristischen Typen auszusprechen. Man ist von persönlicher Wärme und Inbrunst für den Gegenstand erfüllt und ringt nach charakteristischen Idealen, nach der Entfaltung einer heiligen Grazie. Die Mittel zur Belebung fehlen freilich bereits; reiner Organismus, Klarheit und Verhältniss der Form sind im Bewusstsein des Künstlers nicht mehr vorhanden; es ist ein handwerkliches Thun; und doch wird im Ausdruck noch das Bewunderungswürdige erreicht. Namentlich ist es das Ideal des Christuskopfes, welches jetzt, — nachdem Versuche zur Individualbildung desselben, doch noch in allgemeinerer Fassung, schon vorangegangen waren, — festgestellt wird. Die Katakomben des h. Pontianus enthalten hiefür vorzüglich bezeichnende Beispiele.



Christuskopf. Wandgemälde in den Katakomben des h. Pontianus.

Diese Bestrebungen gehen in den Byzantinismus der folgenden Epoche, welcher die Typen allmählig in ein schematisches Wesen umwandelt, über. Auch für die eigentlich byzantinischen oder byzantinisirenden Richtungen früherer und späterer Zeit, fehlt es in den Katakombenmalereien nicht an Beispielen; sogar nicht an solchen, welche der aus dem Byzantinismus sich neu herausringenden italischen Kunst des späteren Mittelalters angehören. —

Neben den Katakomben Rom's sind die von Neapel als christliche Begräbnissstätten namhaft zu machen. Diese enthalten ebenfalls Reste von Wandmalereien, von denen einige wenige der frühest christlichen, noch antikisirenden Zeit angehören, andre in spätere Epochen fallen.[1]

Aehnlich wie die Kapellenräume der Katakomben dürfte auch das Innere der eigentlich kirchlichen Gebäude der ersten Frühzeit ausgestattet gewesen sein. Es fehlt an erhaltenen Beispielen der Art. Schon zeitig

[1] Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnissstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden. — Vergl. Denkm. d. Kunst, Taf. 37, Fig. 8—10.

aber, wie es scheint, macht sich eine abweichende Technik geltend, die des Mosaiks. Die ältesten uns bekannten Beispiele der inneren kirchlichen Dekoration zeigen nns die Wände und die Wölbungen (wo solche angewandt waren) mit musivischen Gemälden bedeckt. Auch in dieser Technik konnte die übliche Darstellungsweise zur Erscheinung kommen, nnd die minder freie Behandlung, welche sie bedingte, durfte bei einer, in formaler Beziehnng nntergeordneten Kunst nicht sonderlich in's Gewicht fallen. Gleichwohl deutet schon die veränderte Technik auf eine Veränderung auch in dem geistigen Streben. Das Mosaik ist stofflich prächtiger, derber, znr grösseren monumentalen Dauer befähigt und bestimmt; es durfte der Kirche, nachdem diese die Herrscherstellung errungen, zur Bekundung ihrer Machtfülle besser geeignet erscheinen, als die leichte Pinselmalerei; der Ausdruck gemüthvoller Stimmung konnte in seinen Darstellungen viel weniger zur Erscheinung kommen, als der strengere Ernst des Gedankens, die Andeutung eines majestätischen, ehrfurchtgebietenden Daseins.

Eigentlich nnd ihrem Ursprunge nach hat es die musivische Technik, wie auch im Alterthum vorherrschend, mit der Erfüllung rein dekorativer Aufgaben zu thun. In jener ältest christlichen Basilika des Reparatus in Afrika, aus der Mitte des dritten Jahrhunderts, sind die musivisch geschmückten Fussböden, mit Mustern völlig klassischen Styles, denen sich christliche Symbole einreihen, erhalten. Die Wölbungen von S. Costanza zu Rom, aus dem vierten Jahrhundert, haben reiche Mosaikdekorationen in einem, allerdings schon roh antikisirenden Geschmacke, auf Wein und Weinlese bezüglich, (Dinge, die ebenfalls zu dem Kreise altchristlicher Symbolik gehören). Mit dem fünften Jahrhundert finden wir musivische Darstellnngen eines voller bildlichen Charakters.

Eine Reihe von Beispielen gehört der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Höchst bedeutend unter diesen sind die Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, mit der Taufe Christi in der Mitte der Kuppel nnd dem feierlichen Reigen der Apostel und mannigfachen Gegenständen symbolischer Bedeutung umher, ein Werk von grossartig dekorativer Gesammtcomposition, der Andeutung mächtigen Lebens in den Gestalten und einer noch immer an die klassische Kunst bestimmt erinnernden Behandlungsweise in Form und Farbe. Sodann der reiche Mosaikenschmuck in SS. Nazario e Celso zu Ravenna, in dessen Einzeldarstellungen das alte symbolische Element sogar noch ebenso entschieden überwiegt, wie das Ganze durch die Würde und den feierlichen Rhythmus des dekorativen Elementes von Bedeutung ist. — Die Mosaiken an der Kuppel von St. Georg zn Thessalonica scheinen diesen ravennatischen Arbeiten in Geist und Behandlung nahe zu entsprechen. — Ebenso ist in Rom die Vorhalle des lateranischen Baptisteriums S. Gio. in Fonte durch symbolisch-dekorative Mosaikausstattung ausgezeichnet; während die in S. Maria maggiore[1] den ältesten Versuch einer eigentlichen Geschichtsdarstellung enthält, mit Scenen des alten Testamentes an den Oberwänden des Mittelschiffes und Scenen des

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 37, Fig. 5—6.

neuen, nebst symbolischen Einzelheiten, am Triumphbogen. Auch hier ist (soweit die alte Arbeit erhalten) die Richtung noch immer antikisirend, die Ausführung jedoch, bei dem Mangel realer Kraft zur Erfüllung derartiger Aufgaben und bei der geringen Begünstigung, welche die erwählte Technik gerade für diesen Zweck und für die kleinen Maassstäbe des Einzelnen gewährte, schon vielfach unbehülflich.

In der Mitte der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts wurde die Vorderfläche des Triumphbogens von S. Paolo fuori le mura zu Rom mit einer grossartigen Mosaikdarstellung versehen, welche sich, grossentheils, bis zu dem neueren Brande erhalten hatte:[1] ein riesiges Brustbild Christi in der Mitte, zu den Seiten die Symbole der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, die Gestalten von Petrus und Paulus. Hier war das gemüthlich Beschauliche der alten symbolischen Weise mit Entschiedenheit verlassen und statt ihrer eine neue Weise der Darstellung, welche den veränderten Verhältnissen entsprach, festgestellt. Persönliche Typen wurden in grossen, überaus mächtigen Zügen vorgeführt, aber in einer Zusammenordnung, welche nur auf dem Gesetze des Gedankens beruhte und mit jener schlichteren Naivetät, die z. B. den Gestalten der Katakombenmalereien trotz ihres symbolischen Zweckes noch aufgeprägt war, wenig mehr gemein hatte. — An diese Arbeit schliesst sich das Meisterwerk der erhaltenen altchristlichen Mosaiken an: das in der Halbkuppel der Tribuna und an der dieselbe umschliessenden Bogenwand von SS. Cosma e Damiano zu Rom (einer im Uebrigen veränderten alten Basilika). Das Mosaik rührt aus der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts her. An der Bogenwand finden sich symbolische Darstellungen, Engel und jene Aeltesten der Apokalypse (von denen aber nur einige Andeutungen erhalten sind); in der Halbkuppel eine segnende Christusgestalt, von Wolken getragen, und fünf Gestalten heiliger Männer, denen sich als sechster der Stifter des Werkes, Papst Felix IV., anreiht; darunter ein Fries mit Lämmern, symbolischen Figuren des Heilandes und der Apostel. Die künstlerische Absicht des Werkes geht auf erhaben feierliche Strenge in den zugleich persönlich und verklärt gedachten Gestalten; in der Gestalt Christi erreicht sie, in schlichter Grösse und Klarheit des Motivs, noch Bewunderungswürdiges, (in den anderen weniger). Und wiederum sind es auch hier noch die Traditionen


Christusgestalt aus dem Mosaik von SS. Cosma e Damiano.

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 37, Fig. 1 u. 2.

der klassischen Kunst, welche die Hand des Künstlers leiteten. Selbst auch die malerische Behandlung bewahrt die Reminiscenzen derselben noch in entschiedener Weise.

Neben den grossräumigen Werken, welche die Wände schmückten, bekundet sich die Malerei der christlichen Frühepoche auch in den Gattungen der Kleinkunst.

Die eine Gattung, eigentlich nur eine zeichnende, besteht in Glasschalen, die (gewissermaassen im Sinne der alten griechischen Vasenmalerei) auf Goldgrund gravirte Darstellungen enthalten. Den Inhalt bilden vorzugsweise christliche Symbole, symbolische Figuren und Scenen. Gleich den Katakombenmalereien stehen sie noch im nächsten Wechselverhältniss zur Antike, zuweilen in leidlich gediegener, meist in roher Behandlung. Das christliche Museum des Vatikans besitzt ihrer eine namhafte Anzahl.

Eine andre Gattung ist die der Miniaturmalerei in Pergamenthandschriften. Einige der Art gehören zu den Zeugnissen der unmittelbaren Fortsetzung antiker Kunst, indem sie den Gegenständen der letzteren gewidmet und die bei diesen übliche Weise der Darstellung und Behandlung, ob wiederum auch mit augenfällig sinkenden Kräften, nachzubilden bemüht sind. Als solche sind die Bilderhandschriften des Homer, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand,[1] und die des Virgil, in der vatikanischen zu Rom, zu nennen. Beide gehören dem vierten oder fünften Jahrhundert an. — Aehnliches ward auch für die heiligen Schriften der Christen, zunächst, wie es scheint, für die Schriften des alten Testaments, beliebt. Eine griechische Bilderhandschrift der Genesis, in der k. k. Bibliothek zu Wien,[2] die Stücke einer solchen im britischen Museum zu London erscheinen den eben genannten Arbeiten an Alter und künstlerischer Behandlungsweise gleich. Umfassendere Werke sind in Copien erhalten, welche aus mehrfachen Gründen mit Bestimmtheit auf verlorne Originale derselben Frühepoche der christlichen Kunst zurückschliessen lassen. Dahin gehört namentlich eine grosse Pergamentrolle der vatikanischen Bibliothek, 32 Fuss lang, mit Darstellungen aus der Geschichte des Josua; der darauf enthaltene Schrifttext, auch Aeusserlichkeiten der künstlerischen Behandlung deuten auf das siebente oder achte Jahrhundert; der Geist der Erfindung, das Leben in der Composition des Einzelnen, die ganze Auffassung bezeugen aber, dass die ursprünglichen Darstellungen einer der antiken Kunst noch näher stehenden Zeit angehören.[3] Dasselbe und in noch ausgedehnterer Weise ist bei den überaus zahlreichen Bildern der Fall, welche eine dem elften oder zwölften Jahrhundert zugehörige Handschrift des Octateuch (der ersten acht Bücher des alten Testaments) in der vatikanischen Bibliothek schmücken. In dieser sind, was sehr bemerkenswerth, auch die Einzel-

---

[1] Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. A. Majo. — [2] Denkm. d. Kunst, Taf. 37, Fig. 13. — [3] Denkm. d. Kunst, Taf. 37, Fig. 11.

darstellungen der eben genannten Rolle des Josua in völlig gleichartiger Composition (sammt dem, was bei der letzteren am Anfange und Schlusse fehlt,) enthalten.[1]

Zweite Periode.

Die zweite Periode der altchristlichen Kunst beginnt mit der Regierung Justinian's (527—565), mit den grossartigen künstlerischen Unternehmungen, durch welche er die Macht der Kirche in neuem, hochgesteigerten Glanze, und gleichzeitig die eigne Herrschermacht, zu verherrlichen bemüht war. Alle Mittel der Technik wurden aufgewandt, um künstlerische Combinationen zu erzielen, welche das Gemüth des Beschauers mit begeisterungsvollem Staunen zu erfüllen geeignet waren. Das Ziel dieses Strebens wurde vollständig erreicht. Aber eine neue künstlerische Belebung der Form war hiemit nicht verbunden; vielmehr ist es wesentlich nur die alte Form, mehr und mehr willkürlich verwandt, mehr und mehr entartend und erstarrend, zum Theil mit Barbarismen eigner Erfindung versetzt, was die künstlerische Hülle jener neuen Combinationen, ihre künstlerische Sprache bildet. Es ist die „byzantinische" Kunst, welche hiemit, nach den minder entschiedenen Anfängen im Laufe der ersten Periode der altchristlichen Kunst, ins Leben tritt.

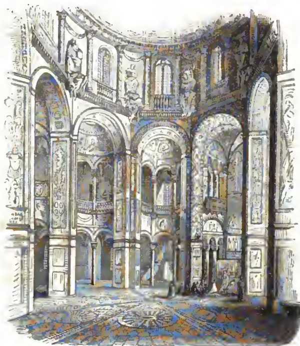
Sie gehört, der Natur der historischen Verhältnisse gemäss, dem byzantinischen Reiche an. Sie erscheint in der zweiten Periode der altchristlichen Kunst als die überwiegende Macht. Die Leistungen der occidentalischen Kunst stehen gegen die ihrigen im Schatten, bekunden nicht selten auch den vom Orient herüberströmenden Einfluss. Gleichwohl macht sich bei den Unternehmungen der germanischen Völker, bei denen der Franken, auch der Longobarden und Angelsachsen, mehrfach ein entschieden energisches Streben (im Einzelnen selbst schon der Beginn einer selbständigen Bethätigung) bemerklich. — Die zweite Periode ist etwa bis in die Spätzeit des achten Jahrhunderts hinabzuführen, eine Epoche, mit welcher für die Kunst der europäischen Lande abermals veränderte Verhältnisse eintreten.

Architektur.

Zunächst ist es die byzantinische Architektur, die unter der Regierung Justinian's ein bestimmt eigenthümliches Gepräge gewinnt. Schon im Vorigen wurde darauf hingedeutet, dass die orientalisch christliche Baukunst bereits zeitig von der des Westens abgewichen zu sein scheint, in einer üppigeren, phantastischeren Behandlung des Details, in einer geringeren Neigung, die strenge Klarheit der altchristlichen Basilikendisposition zu befolgen. Die Kirche von Antiochia (S. 216) erschien bereits

[1] F. Piper: der älteste christliche Bilderkreis, aufgefunden in einer griechischen Bibelhandschrift der vatikanischen Bibliothek. Allgemeine Zeitung vom Jahr 1854, No. 307, Beilage.

zu Constantin's Zeit als ein vorzüglich bemerkenswerthes Beispiel der Art. Die strengere Kirchenzucht (in Wechselwirkung mit geringerer Reinheit der Sitte), der grössere Pomp des Cultus erforderten mancherlei räumliche Unterschiede im kirchlichen Gebäude, — für den Altardienst, für die hohe und die niedere Priesterschaft, für das Volk, für die Frauen, für die Büsser. Jetzt gesellte sich, das räumlich Bunte gewissermaassen ausgleichend und zur mächtigen Gesammtwirkung steigernd, ein neues Element hinzu: das der Kuppelwölbung über dem Hauptraume des Inneren, in kühnerer Construction als seither gewölbt zu werden pflegte, mit verschiedenartig angeordneten Gewölben über den Seitenräumen ver-

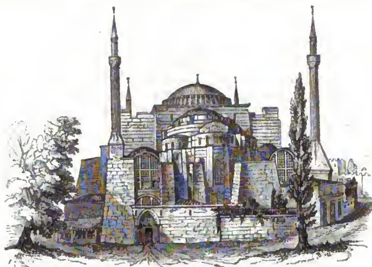


Innere Ansicht der Kirche S. Vitale zu Ravenna.

bunden. Die Kuppel, von hohen Pfeilern und Bögen getragen, bedingte die Anordnung eines gleichseitigen Hauptraumes in der Mitte des Gebäudes; die Seitenräume und die Gallerieen über diesen (für die Weiber) öffneten sich gegen den Hauptraum durch Säulenarkaden, welche zwischen die Kuppelpfeiler eingesetzt waren; während sich in der Tiefe des Gebäudes der Raum des Priesterchores und des Altares mit seiner Tribuna anschloss, und an der Eingangsseite die Vorhalle (der „Narthex", der Raum für die Büsser), auch wohl ein Vorhof vor dieser Halle, angeordnet war. Das Innere solcher Anlage war ebenso auf ein starkes Zusammenfassen der Einzeltheile zwischen grossen Hauptformen wie auf eine mächtig

centralisirende Gesammtwirkung berechnet. Doch blieb in letzterer Beziehung allerdings ein Widerspruch: die Anordnung der heiligen Stätte des Altares, welche von dem räumlichen Bezuge nach der Mitte des Gebäudes ab- und, wie in der Basilika, nach der Tiefe desselben hin führte. Die verschiedenen Stufen der byzantinischen Architektur sind wesentlich durch die Versuche zur Lösung dieses Widerspruches bedingt.

Unter den erhaltenen Kirchengebäuden gehören zwei, bei denen das eben charakterisirte System in völlig bestimmter Weise vorherrscht, der früheren Zeit von Justinian's Regierung an. Beide haben (gleich jener älteren Kirche von Antiochia) einen achteckigen Mittelraum, von hoher Kuppel überwölbt, mit niederen Umgängen und Gallerieen umgeben. Die eine ist die ehemalige Kirche der hh. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Diese ist in ihrer äusseren Umfassung viereckig; den vier



Oestliche Ansicht der Sophienkirche zu Constantinopel, mit den später hinzugefügten Minarets.

äusseren Ecken gegenüber treten von den entsprechenden Seiten des mittleren Achtecks säulengetragene Nischen, mit einer Halbkuppel überwölbt, in die Seitenräume hinein. Die andre Kirche ist S. Vitale zu Ravenna.[1] Das Gebäude wurde im J. 526, noch unter der arianischen (im J. 540 gestürzten) Gothenherrschaft, doch von der orthodoxen Gemeinde, welche ohne Zweifel mit Constantinopel in naher Beziehung stand, gebaut und 547 unter byzantinischer Herrschaft geweiht. In S. Vitale ist auch die äussere Umfassung achteckig, und es bilden sich hier auf allen Seiten des mittleren Achtecks, mit Ausnahme der Altarseite, säulengetragene Nischen ähnlicher Art. Die Anordnung dieser Nischen, deren

[1] Hübsch, die altchristlichen Kirchen Lief. 3. — Denkm. der Kunst, Taf. 35, Fig. 8—11.

Wölbung an die grossen Bögen anlehnt, welche die Kuppel des Mittelraumes tragen, gliedert den Raum, einfacher in SS. Sergius und Bacchus, reicher in S. Vitale, während das Säulenwerk, durch welches sie ausgefüllt sind, phantastische Durchblicke gewährt.[1]

In verwandtem Sinn, aber in riesigem Maassstabe und mit der bestimmten Absicht, die Längenwirkung der Basilika mit der centralisirenden Kraft einer mächtigen Hauptkuppel zu verbinden, wurde sodann die Kirche der h. Sophia (der h. Weisheit) zu Constantinopel ausgeführt.[2] Baumeister derselben waren Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Der Bau währte von 532 bis 537; nach einem Erdbeben im J. 558, welches die Hauptkuppel erheblich beschädigte, wurde, mit Höherführung der letzteren und verstärkten Widerlagen, eine Herstellung begonnen und diese 563 vollendet. Die Kirche ist in dem Wesentlichen ihrer baulichen Theile unverändert erhalten. Hier ist der Gesammtbau wiederum viereckig und auch die Mittelkuppel erhebt sich, 100 Fuss weit und bis zu 179 F. über dem Fussboden emporsteigend, über einem viereckigen Mittelraume (vier Pfeilern und Bögen). Dem letzteren schliessen sich west- und ostwärts grosse Halbkreisräume an, mit Halbkuppeln bedeckt, welche sich an die Bögen des Mittelraumes anlehnen. Beide Halbkreisräume sind den vorhin genannten Kirchen ähnlich behandelt, wiederum mit Säulennischen (je zweien, zu den Seiten), welche in die Seitenräume hineintreten, während sich ostwärts die vertiefte Tribunennische anschliesst und westwärts die znm Narthex führenden Pforten eingefügt sind. So bildet sich im Grundriss ein seltsam gestaltetes Langschiff, in welches sich die Seitenschiffe und die Gallerieen über diesen, durch zweigeschossige Säulenarkaden zwischen den Hauptpfeilern, öffnen. Die räumliche Wirkung des Hauptschiffes ist, zumal bei der Menge der Fenster in Wölbungen und Wänden und der in der Fülle des Lichtes aufglänzenden Pracht der Ausstattung, überaus gross und mächtig, aber nicht beruhigt in sich, der Widerspruch zwischen Längenperspective und centralisirender Wirkung ungelöst, das Conglomerat von Kuppeln, Bögen und ineinander gefügten Halbkuppeln nur in einer schematischen Weise, ohne organische Belebung, zum Ganzen verbunden. Es ist etwas von einem urweltlichen Massengefüge darin, auch in der wenig organischen Verbindung dieser Wölbungen mit denen der Seitenräume, was jedoch, bei der Menge der Einzeltheile, einen ungemein grossen Wechsel malerisch phantastischer Durchblicke durch die Räume gewährt. Auch das Aeussere der Sophienkirche baut sich in seinen Constructionen, einem urweltlichen Erzeugniss vergleichbar, schwer und massenhaft empor.

Die Behandlung des architektonischen Details ist in den drei besprochenen Kirchen nicht minder ähnlich, den Typus der byzantinischen Form in charakteristischer Weise feststellend. Die Grundlage der Detailform ist vorherrschend noch immer die antike, wenn auch völlig ohne Verständniss der Entwickelung und des ästhetischen Zweckes ihrer Theile.

[1] Bei dieser Anordnung ist auf die vorbildliche Anlage von S. Lorenzo zu Mailand (vgl. oben S. 219) zu verweisen. — [2] Denkm. der Kunst, Taf. 35 und 35 A. — vgl. Salzenberg.

Dies an Krönungs- und Fussgesimsen, wie an den Kapitälen und Basen der Säulen. Neues tritt nur insofern hinzu, als das dunkle Gefühl sich geltend macht, dass die antiken Kapitälbildungen wenig geeignet sind, die Formen des Bogens zu tragen. Es wird, dem entsprechend (wie schon in der früheren ravennatischen Architektur),[1] ein zumeist trapezförmiger Aufsatz über das Kapitäl gesetzt oder es wird das letztere selbst in einer mehr ausladenden bauchigen Form gebildet. (Bei den unteren Säulen von S. Vitale führt das Princip zu einer seltsam harten Zusammenstellung der Grundformen.) Das Ganze dieser Kapitälbildung bedeckt sich dann insgemein reichlich mit einem flachen, schematisch gehaltenen Blattschmuck, der auch sonst zur dekorativen Bezeichnung des Details angewandt wird. — Die architektonischen Einzelformen sind jedoch, für die Besonderheiten der Wirkung des Inneren, von geringerer Bedeutung, als die Weise der anderweit durchgeführten stofflichen Ausstattung. Diese hat sich vornehmlich an der Sophienkirche, bei ihrer jüngst (1847 und 48) erfolgten Herstellung und Reinigung, in der ganzen ursprünglichen Fülle dargelegt. Zu den Säulenschäften sind hier die glänzendsten Prachtstücke spätrömischer Architektur, deren die Allmacht Justinian's nur habhaft werden konnte, verwandt worden. Wände und Pfeiler sind mit dem mannigfachsten Täfelwerk von Marmor und anderm kostbar buntem Gestein, in kunstreicher Abwechselung, zum Theil in musivischen Mustern, bekleidet. Vom Ansatz der Gewölbe an ist Alles mit Goldmosaik, aus welchem farbiges Ornament und figürliche Darstellungen hervorleuchteten, bedeckt. Die unermessliche Pracht ist, zumal bei dem stets wechselnden Spiel der Lichter und Widerscheine, von berauschender Wirkung; ihre Einführung hebt aber die Gelegenheit zur Entfaltung eines organisch architektonischen Lebens völlig auf. In den Wölbungen, wo ein solches nach dem angewandten architektonischen Systeme, wenn auch nur in seinen Anfängen, vorzugsweise hätte hervortreten sollen, ist selbst die constructive Form (der musivischen Technik zu Liebe) abgestumpft und sind nur farbig dekorative Andeutungen übrig geblieben. Der Styl des Ornamentes ist als ein starr gebundener, mit nur noch vereinzelten Reminiscenzen an das antike Dekorationsprincip, zu bezeichnen. — Das Aeussere hat nichts Namhaftes von architektonischer Einzelbildung oder von anderweitig schmückender Ausstattung. Es ist noch ebenso schlicht, wie das Aeussere der kirchlichen Gebäude der ersten Periode.

Die eben geschilderten Bauwerke sind die Zeugnisse eines begeisterten, aber mehr phantastischen als seiner Zwecke klar bewussten Aufschwunges. Ihnen blieb auf lange Zeit hin das Staunen der Nachwelt; für die Cultusbedürfnisse mussten sich, auch abgesehen von der Kolossalität und der constructiven Kühnheit der Sophienkirche, einfachere, fester in sich geschlossene, auf das Gemüth des Beschauers mehr beruhigend wirkende architektonische Dispositionen ergeben. Einzelne Bauwerke geben das Beispiel der schlichteren und derberen Entwickelung, zu welcher der byzantinische Kirchenbau in den nächsten Jahrhunderten nach

[1] Vergl. oben S. 215.

Justinian überging. Es sind breite basilikenartige Bauten mit Gallerieen über den Seitenräumen und mit gewölbter Bedeckung, der Art, dass in der Mitte des Hauptschiffes allerdings die Kuppel (in etwas erhöht, über einem sog. Tambour,) blieb, doch sonst alle bunteren Grundrisslinien vermieden wurden, während sich in der Tiefe des Gebäudes die Tribuna des Altares, auch kleinere Seitentribunen in einfacher Weise anschlossen. Zu den Anlagen der Art gehören einige kleinasiatische Kirchen, die des h. Clemens zu Ancyra in Galatien und zwei in Lycien, im Thal von Cassaba und bei Myra, sowie die Kirche der h. Irene in Constantinopel, die letztere einem im achten Jahrhnndert erfolgten Neubau angehörig.[1]

Anderweit scheint Thessalonica in seinen zu Moscheen umgewandelten Kirchen vorzüglichst wichtige Beispiele für die Entwickelung und Fortbildung des byzantinischen Baustyles im Laufe der in Rede stehenden Periode zu besitzen. Einige haben noch die eigentliche Basilikenform, mit Säulengallerieen, andre sind Kuppelbauten. Eine nähere Durchforschung ist ihnen bis jetzt nicht zn Theil geworden.

Die italienische Architektur dieser Periode hat keine hervorragende Bedeutung. Das Wichtigere, was ausgeführt wurde, bekundet einen byzantinischen Einfluss, während im Uebrigen die in der vorigen Periode festgestellten Formen in sehr bescheidener Weise wiederholt werden. Unmittelbar zeigt sich jener Einfluss in Ravenna, wie an S. Vitale, so auch an der, in der Vorstadt Classis gleichzeitig gebauten Kirche S. Apollinare (S. A. „in Classe"),[2] einer ansehnlichen Basilika von üblich ravennatischer Anlage, aber in byzantinischem Geschmacke behandelt, — derjenigen unter den grösseren italienischen Basiliken, welche die ursprüngliche Form und Wirkung am ungestörtesten bewahrt hat. Ebenso in dem Dome von Parenzo, an der gegenüberliegenden istrischen Küste, einer Basilika, deren Säulendetails die von S. Vitale wiederholen. — Rom hat, aus dem Ende des sechsten und dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, zwei Basiliken, S. Lorenzo fuori le mura (d. h. den älteren, nachmals zum Chore umgewandelten Theil dieser Kirche) und S. Agnese,[3] die nach byzantinischer Art mit Gallerieen über den Seitenschiffen und mit jenen charakteristischen Bogenaufsätzen über den Kapitälen der Säulen versehen sind. Die aus dem weiteren Verlauf des siebenten und aus dem achten Jahrhundert herrührenden Basiliken Rom's, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni a porta latina, S. Maria in Cosmedin, sind von höchst einfacher Beschaffenheit; die letztere mit breiten Pfeilern zwischen den Säulenstellungen des Schiffes, welche in etwas an byzantinische Raumabtheilungen (für die mehrgegliederten ritualen Zwecke des Cultus) erinnern. — Lucca hat ein Paar ziemlich rohe Basiliken aus dem siebenten und achten Jahrhundert, S. Frediano und S. Micchele (beide mit späteren Abänderungen

---

[1] Denkm. der Kunst, Taf. 35 A, Fig. 3 und 4. — [2] Denkm. d. K. Taf. 34, Fig. 5. — [3] Ebend. Fig. 6.

der ursprünglichen Anlage). Diese gehören der Longobardenherrschaft an, deren Historiker zugleich der Ausführung verschiedener königlicher Palläste gedenken. Der Rest einer derartigen Anlage ist der Palazzo



Innere Ansicht von S. Apollinare in Classe.

delle torri zu Turin, wahrscheinlich aus dem achten Jahrhundert; ein mehrgeschossiger Bau, kühn, leicht, derb, die römisch bauliche Disposition in einer gewissen einfachen Strenge wahrend.

In den fränkischen Landen werden von den Historikern mancherlei bauliche Unternehmungen namhaft gemacht. Schon in der späteren Zeit der vorigen Periode werden ansehnliche Kirchenbauten, grosse Säulenbasiliken mit prächtiger Ausstattung erwähnt, ebenso im Lauf des in Rede stehenden Zeitabschnittes, zu Tours, Clermont, Châlons u. a. O. Vereinzelte Reste der Art haben sich im Süden des Landes (in der Provence, besonders zu Riez und Aix,) erhalten. — Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts scheint sich Trier durch seine Bauanlagen ausgezeichnet zu haben. Der Erzbischof Nicetius erbaute in der Gegend ein glänzendes Schloss und erneute den Dom von Trier. Die ältesten Theile des gegenwärtigen Domes sind als die Reste dieses Neubaues zu betrachten; es war eine Anlage von einfacher Grösse, mit viereckigem Mittelraume, doch nicht auf eine Gewölbdecke berechnet. Ungefähr derselben Zeit scheint der mächtige Bau der Porta nigra zu Trier anzugehören, ein festes kastellartiges Thor, völlig nach römischer Art, doch in den barbarisirenden Details der Säulenarchitektur, mit welcher er in mehreren Geschossen geschmückt ist, und in dem Grundgepräge dieser Formen

wiederum auf die gerade in der genannten Epoche hervortretenden Byzantinismen hindeutend. — Im siebenten und achten Jahrhundert werden u. A. die zahlreichen Kirchenbauten des Klosters St. Wandrille bei Rouen gerühmt.

In den angelsächsischen Landen war das siebente Jahrhundert für den Kirchenbau von Bedeutung. Die Berichte lassen zumeist auf die Anlage von Basiliken schliessen, zu Abbendon (mit zwiefacher Tribuna, an der Ost- und Westseite), zu York, Rippon, Hexham u. s. w. Die Andreaskirche zu Hexham, vom Jahr 674, wird als ein wunderwürdiges Werk gepriesen, nnd zwar als eine Anlage, die als eine Nachbildung des bei S. Vitale zu Ravenna befolgten Systems erscheint. Erhalten ist nichts davon.

Irland, durch seine frühchristliche Cultur und seine missionarische Thätigkeit von hoher Bedeutung, folgte in seinen baulichen Anlagen, wie es scheint, einer selbständiger heimischen Sitte. Vorzugsweise war dort, auch bei den Kirchenanlagen, ein einfacher Holzbau beliebt. Einzelne Reste von Steinbauten, kleine Kirchen und Kapellen, dieser oder der nächstfolgenden Periode angehörig, zeigen ein sehr nrthümliches Verfahren, der kyklopischen Bauweise der pelasgischen Vorzeit ähnlich. Besonders bemerkenswerth ist eine erhebliche Anzahl fester Rundthürme, zumeist in der Nähe alter Kirchen oder Klöster belegen, welche sich, konisch verjüngt, zum Theil zu sehr bedeutenden Dimensionen erheben.

In Spanien wurde im sechsten und siebenten Jahrhundert, vor der arabischen Eroberung des Landes, vielfach Bedeutendes von baulichen Anlagen ausgeführt. Einige sehr geringe Fragmente, welche sich hievon erhalten haben, lassen eben nur den allgemeinen Styl der Zeit erkennen.

Bildende Kunst.

Die Sculptur kam in der zweiten Epoche der altchristlichen Kunst zumeist nur noch für Zwecke des profanen Lebens, zur Verherrlichung der weltlichen Macht, zur Anwendung. Sie gehört fast ausschliesslich dem byzantinischen Lebenskreise an. Von kaiserlichen Statuen ist in der byzantinischen Geschichte noch in vielen Fällen die Rede; namentlich werden mehrfach Statuen des Justinian und seiner Gemahlin Theodora erwähnt. Eine eherne Kolossalstatue zu Barletta in Apulien soll den Kaiser Heraklius (siebentes Jahrhundert) darstellen.[1] An weiterer Anschauung fehlt es. Ersetzt wird diese durch einige Elfenbeinarbeiten, Diptycha und Aehnliches, deren Figuren eine gewisse ceremoniöse Gravität haben und sich durch saubre Ausführung prunkenden Kostüms, bei unlebendig starrer Auffassung, auszeichnen. Als Beispiel ist ein Diptychon des Justinian, im Pallast Riccardi zu Florenz, zu nennen.

---

[1] H. W. Schulz, die Kunst des Mittelalters in Unteritalien Taf. XXVII.

Für dekorative Zwecke wurde die bildnerische Thätigkeit, wie es scheint, vielfach und in der Bearbeitung verschiedenartiger Stoffe angewandt. Der Altarraum der Sophienkirche zu Constantinopel war rings, den Glanz der inneren Ausstattung abermals erhöhend, mit Prachtmetallen erfüllt. Silberne Wände mit silbernen Säulen trennten den Raum von dem davor befindlichen Sängerchor; über den Säulen waren runde Scheiben mit den Bildern Christi, der Maria, der Propheten, der Apostel. Ein hohes Tabernakel von Silber, mit zierlich dekorativer Arbeit versehen, stieg über dem Altar empor; der letztere war von Gold, mit eingelegten Edelsteinen. Teppiche mit goldgestickten figürlichen Darstellungen schlossen die Oeffnungen des Tabernakels und verhüllten das Mysterium des Altars.[1] U. s. w. — Als ein erhaltenes Prachtwerk ist der mit Elfenbeinreliefs belegte Stuhl des Erzbischofes Maximian in der Sakristei des Domes von Ravenna, der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehörig, zu nennen.[2] Seine Stücke rühren jedoch von verschiedenen Händen, zum Theil noch aus den nächst vorangegangenen Jahrhunderten her; die jüngsten haben im Figürlichen die schon bezeichnete leblos conventionelle Manier, bei zierlicher Ausführung, und sehr sauber durchgeführtes Ornament.

Die entschieden überwiegende Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst gehört wiederum der Mosaikmalerei an, mit deren Werken die inneren Räume der kirchlichen Gebäude ausgestattet wurden. Sie stand mit jenem Streben der byzantinischen Architektur nach reicher und machtvoller Wirkung im innigsten Wechselverhältniss und prägte ihren Styl in entsprechender Richtung aus. Auch ihr ist eine Grösse des Sinnes, mit welcher sie die überkommenen Weisen und Elemente der Darstellung aufnimmt und für ihre Zwecke verwendet, nicht abzusprechen; sie erweitert den Kreis ihrer Gegenstände weit in das Gebiet des Persönlichen hinaus, ihn vielseitigst auf die Schaaren der heiligen Bekenner der Kirche Christi ausdehnend und hiedurch eine Menge ehrfurchtgebietender Gestalten für die Darstellung gewinnend; sie sieht sich nicht minder veranlasst, auch hohe Erscheinungen des Tages den letzteren anzureihen. Aber ihr fehlt ebenso wie der Architektur das Lebensgefühl, und ihr Streben, ihre Wirkungen gewinnen, wie bei dieser, einen mehr und mehr äusserlichen Charakter, eine zum Phantastischen sich neigende Richtung. Auch darin zeigt sie dasselbe Verhältniss wie die Architektur, dass ihre Elemente theils überlieferte sind, auf den Motiven der klassischen Kunst beruhend, aber mehr und mehr entartend und erstarrend, theils eigner Erfindung angehörig und im Gegenstande (im Kostüm) wie in der Behandlung mit einem auffällig barbarisirenden Gepräge. Zugleich macht sich im Fortschritte der Zeit ein, zu den Bedingnissen primitiver Kunststufen mehr und mehr zurückkehrender Schematismus geltend, welcher

[1] Die nähere Schilderung in der Beschreibung der Sophienkirche von dem Silentiarius Paulus, Uebersetzung von Kortüm, bei Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, S. XVI, ff. — [2] Denkmäler der Kunst, Taf. 36 Fig. 4.

sich dann als das äussere Kennzeichen der im engeren Sinne sogenannten „byzantinischen“ Malerei kund giebt.

Die umfassenden Werke vom Anfang der Periode bezeichnen die Uebergänge zu solcher Richtung. Hieher gehören die Mosaiken verschiedener Kirchen in Ravenna, aus dem zweiten Viertel und um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. So die in S. Vitale erhaltenen, in der Tribuna und in dem Chorraume vor dieser. Die Mosaiken in der Tribuna haben einen goldnen Grund, das zunächst auffällige Zeichen einer Neuerung von wesentlicher Bedeutung, — des Geltendmachens stofflicher Pracht, der vollkommenen Ablösung der Darstellung von den Bedingnissen irdisch natürlichen Daseins (bei gleichzeitig steigender Unfähigkeit, diese Bedingnisse künstlerisch zu vergegenwärtigen). Im Gewölbe der Tribuna ist, neben andern Figuren, eine noch ideal jugendliche Christusgestalt enthalten, gewissermassen ein Scheidegruss der alten Zeit, während ihm unterwärts in der Tribuna die neue Zeit in vollem Prunke gegenübertritt: grosse Bildnissgruppen des kaiserlichen Hofes, Justinian einerseits, Theo-



Kaiser Justinian mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

dora andrerseits, Beide mit reichem weltlichem und geistlichem Gefolge.[1] Im Chorraume sind, auf farbigem Grunde, blutige und unblutige Opfer des alten Bundes dargestellt, symbolisch vorbildliche Scenen für das Mahl des Altares; ausserdem einzelne Gestalten, Symbole, Dekorationen. Die Ausführung der Darstelluugen in der Tribuna hat noch eine conventionelle Tüchtigkeit; die des Chorraumes ist mangelhaft. — Ferner die Mosaiken in S. Apollinare nuovo, an den Oberwänden des Mittelschiffes, insbesondere zwei grosse Friese, welche in vortrefflicher architektonischer Disposition den Raum zwischen den Arkadeu und den Fenstern füllen, festliche Züge heiliger Märtyrer und Bekenner, Männer auf der einen Seite, Weiber auf der andern; in schon allgemeinen Typen gehalten, aber höchst feierlich in der Bewegung und von sorgfältiger Ausführung; — die in S. Maria in Cosmedin, welche eine mässige Nachbildung

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 37 Fig. 7.

der schönen Mosaiken von S. Giovanni in Fonte (S. 228) enthalten; — die der ehemaligen Altarnische von S. Micchele in Affricisco. (Die letzteren neuerlich abgenommen und von der preussischen Regierung erworben, doch hier noch nicht zur Verwendung gekommen.) U. a. m.

Diesen Werken schliesst sich an, was in Constantinopel, und zwar in der Sophienkirche, aus der Epoche Justinian's erhalten ist. Die Mosaiken der Sophienkirche scheinen zum Theil in die Zeit jener ersten Herstellung, von 558 bis 563, zu fallen; zum Theil sind sie jünger. Seit Umwandlung der Kirche zur Moschee sind sie mit einer Tünche bedeckt; doch war die letztere bei dem jüngst erfolgten Restaurationsbau auf kurze Frist weggenommen; bei dieser Gelegenheit ist eine Anzahl von ihnen nachgebildet und hienach in gediegenen Blättern veröffentlicht worden.[1] Das grosse Bild in dem Mittelraume der Kuppel, Christus als Weltenrichter, ist nicht mehr vorhanden; die Darstellungen des Altarraumes sind nur ihrem Inhalte nach bekannt. Erhalten sind die riesigen



Mosaik in der Vorhalle der Sophienkirche zu Constantinopel.

Cherubimgebilde an den Zwickeln (den sog. Pendentifs) unter der Hauptkuppel; die Darstellungen an den grossen Bögen, welche die Kuppel ost- und westwärts stützen (diese bestimmt aus jüngeren Epochen der byzantinischen Kunst); ein Theil der Mosaiken an den Fensterwänden unter der Kuppel, heilige Bischöfe und Märtyrer, und Gestalten von Propheten über diesen; Reste an den Wölbungen der Gallerie, darunter die Fragmente einer Darstellung der Ausgiessung des heiligen Geistes, einer Composition, welche die kleine Kuppelfläche in einer höchst feierlichen, architektonisch symmetrischen Weise ausfüllte; endlich eine halbrund umschlossene Darstellung, welche sich in der Vorhalle, über der Haupteingangsthür befindet: der thronende Christus mit den Medaillonbildern der Maria und des Erzengels Michael, vor ihnen ein knieend anbetender Kaiser, höchst wahrscheinlich Justinian, in dem hohen Alter, welches er bei der zweiten

[1] In dem Werke von Salzenberg, Altchristl. Baudenkmale von Constantinopel.

Einweihung der Kirche hatte. Die Pracht des goldnen Grundes ist bei diesen Mosaiken überall durchgeführt; das Figürliche steht dabei in einer Art phantastischer Wechselwirkung mit jener Fülle von Ornamenten, welche den Goldglanz brechen. Die Prophetengestalten an den Fensterwänden unter der Kuppel haben noch ein vorwiegend antikes Gebahren, verbunden mit einem gewissen schweren Naturalismus, besonders in den Köpfen. Etwas Aehnliches ist in der Christusgestalt des Portalbildes, während der knieende Kaiser, ohne ein Vorbild antiker Art und in einer schwierigen Stellung, den Mangel künstlerischer Lebenskraft schon sehr merklich bekundet. Die Heiligen unterhalb der Propheten haben einen gewissen gleichartigen, entschiedener schematischen Typus, auch in dem, übrigens nicht bedeutungslosen Ausdrucke der Köpfe; dies, und der Charakter der Brüstungsornamente hinter ihnen, scheint bei ihnen auf eine etwas spätere Epoche zu deuten.

Der byzantinischen Schule des siebenten Jahrhunderts, und zwar der zweiten Hälfte desselben, gehören die in der Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna erhaltenen Mosaiken an, in der Tribuna und über derselben. In einer Anzahl von heiligen Gestalten, symbolischen Figuren und Scenen und historischen Gruppen haben diese Darstellungen die Verherrlichung der ravennatischen Kirche zum Inhalte. Ausführung und Behandlung sind sehr verschiedenartig, theils, wo gute Vorbilder zu befolgen waren, noch mit dem Nachklang einer geistvollen Würde, theils unlebendig, starr und zugleich von mangelhafter Technik.

Im zweiten Viertel des achten Jahrhunderts begann im byzantinischen Reiche der verderbliche Bilderstreit, welcher die Thätigkeit der bildenden Kunst für kirchliche Zwecke auf längere Zeit wesentlich einschränkte. —

Was an musivischen Darstellungen dieser Periode in den Kirchen des übrigen Italiens, namentlich Rom's, erhalten ist, bezeichnet dieselbe untergeordnete Stellung und im Einzelnen — in der Auffassung, im Style, in Aeusserlichkeiten der Darstellung (z. B. im Kostüm) — dieselbe Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst, wie es bei der Architektur der Fall war. Die namhafteren Arbeiten der Art gehören dem siebenten Jahrhundert an. So die in der Altarnische von S. Teodoro zu Rom, welche entschieden den Charakter der Copie älterer Werke (u. A. des in SS. Cosma e Damiano) tragen. So die in der Halbkuppel der Tribuna von S. Agnese, aus dem zweiten Viertel des siebenten Jahrhunderts, drei Heiligenfiguren enthaltend; die h. Agnes in der Mitte (an der Stelle, welche sonst dem Erlöser — allein oder auf dem Schoosse der Mutter — zukommt, das erste bekannte Beispiel der Art); strenge Gestalten, die der Agnes in byzantinischem Putz, starr schematisch, obwohl nicht ohne Grösse, roh in der Ausführung. So die in der Kapelle S. Venanzio neben dem Baptisterium des Laterans, nur um ein Paar Jahre jünger als die ebengenannten; eine Reihe von Heiligen, welche die völlige Erstarrung des byzantinischen Styles in einer unbehülflich rohen Technik bekunden. U. a. m.

Einige geringe Reste sehr roher, von byzantinischem Einflusse unberührter Wandmalerei, in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona,

gehören der Kunstthätigkeit im longobardischen Reiche an. Dass diese indess nicht so durchaus barbarisch gewesen, scheint aus der Nachricht von Wandmalereien mit Darstellung der longobardischen Geschichte hervorzugehen, welche die Königin Theudelinde zu Anfang des siebenten Jahrhunderts in ihrem Palaste zu Monza ausführen liess und welche wenigstens geeignet waren, dem Geschichtsschreiber [1] zu genauen Beobachtungen über das damalige Kostüm des Volkes Gelegenheit zu geben.

Von der bildlichen Ausstattung, namentlich der kirchlichen Gebäude in den übrigen Landen germanischer Herrschaft ist, ausser einzelnen allgemeinen Notizen über das Vorhandensein einer solchen, nichts weiter bekannt.

Für den Betrieb der Miniaturmalerei im Laufe dieser Periode liegen nur wenig Proben vor. Arbeiten byzantinischer Kunst von höherer Bedeutung sind, ausser der schon besprochenen Rolle mit der Geschichte des Josua (S. 230) nicht namhaft zu machen. Ein Paar italienische Arbeiten, die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, und die einer andern in der Dombibliothek von Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten rohe und geistlose Nachahmungen überkommener Formen; die eines Evangeliariums in der Bibliothek Ste. Geneviève zu Paris, aus dem Anfange des achten Jahrhunderts, sind in der Behandlung etwas sorglicher.

Von eigenthümlicher Bedeutung dagegen ist die Weise der irischen Miniaturmalerei, die auch in der angelsächsischen Kunst bei Ausstattung der heiligen Bücher Aufnahme fand. [2] Hier macht sich, im entschiedenen Gegensatze gegen die antike Tradition, ein nordisch nationelles Element mit voller Bestimmtheit geltend (auffälliger, als wir es bei der Architektur nachzuweisen vermögen.) [3] Der Sinn für das Figürliche ist in ein arabeskenhaft barockes Wesen aufgelöst, welches in dem so reich phantastischen wie höchst zierlichen Schlangen- und Bandgeschlinge der Randverzierungen seine Triumphe feiert. Es steht jedenfalls im unmittelbaren Wechselverhältniss zu jener, schon in der heidnischen Kunst des Nordens hervorgetretenen künstlerischen Verzierungsweise. [4] Auch die Behandlung ist eine durchaus andre, als in den, der antiken Malertechnik folgenden Miniaturen: scharfe, sehr genau geführte Umrisse mit verschiedenartig bunter Colorirung. Zu den ältest bestimmbaren Beispielen gehören die Miniaturen eines Evangeliariums in der k. Bibliothek zu Paris, welches der heilige Willibrord besass und welches somit nicht später als in den Anfang des achten Jahrhunderts fallen kann. [5] Die in irischer Weise ausgeführten Miniaturen des angelsächsischen Evangelienbuches im briti-

---

[1] Paulus Diaconus, IV, 23. — [2] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83. — [3] Vergl. oben, S. 238. — [4] Vergl. oben, S. 6. u. f. Der Ursprung dieser phantastischen Ornamentik muss, wie es scheint, bei den keltischen Völkern gesucht werden; die skandinavischen und germanischen Stämme dürften sie von diesen überkommen haben. — [5] Waagen, a. a. O. (Vergl. Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 241.)

schen Museum zu London, welches unter dem Namen des „Cuthbert-Buches“ bekannt ist, gehören ebenfalls dem Anfange des achten Jahrhunderts an. [1] — Die Kunstweise, zugleich in andern Fächern dekorativer Kunst bewährt, ist auch auf die Richtungen der folgenden Periode von Einfluss.

Dritte Periode.

Die dritte Periode der altchristlichen Kunst scheidet sich von der vorigen mit der, in der späteren Zeit des achten Jahrhunderts angebahnten neuen Macht- und Culturstellung der Staaten. Der hohe Aufschwung des fränkischen Reiches durch Karl d. Gr. (768—814), die Begründung der Selbständigkeit und Machtfülle des römischen Kirchenstaates sind in diesem Betracht vornehmlich anzuführen; der Beginn der glanzvollen Entfaltung der muhammedanischen Cultur, welche der europäischen sowohl im Osten, in der Pracht des Abbassidenhofes von Bagdad, als im Westen, in dem Khalifat von Cordova, entgegentrat, erscheint als ein nicht minder anregendes Element. Die altchristliche Kunst behielt die Grundlagen, welche sie in den beiden ersten Perioden gewonnen hatte; aber die wichtigsten nationalen Unterschiede treten schärfer hervor, das volksthümlich Individuelle beginnt sich in bestimmteren Einzelzügen geltend zu machen, der Wetteifer mit dem Fremden (dem Muhammedanischen) leitet eigenthümliche Mischungen und Wandlungen des Geschmackes ein. Die dritte Periode führt bis an den Schluss der altchristlichen Kunstbestrebungen, je nach den, schon oben (S. 209) bezeichneten Ausgängen derselben.

Architektur.

Karl der Grosse sorgte mit Eifer für die Baubedürfnisse seines Reiches; er liess es sich angelegen sein, zugleich den Anforderungen monumentaler Würde zu genügen, soweit es das geistige Vermögen der Zeit, die technische Fähigkeit, die Mittel verstatteten. Seine Residenzstadt, Aachen, ward mit so mannigfachen und ansehnlichen Werken geschmückt, dass sie von den Zeitgenossen den Namen eines zweiten Rom empfing. Das bewundertste dieser Werke, der der Mutter Gottes geweihte Münster von Aachen, [2] gebaut von 796—804, ist auf unsre Tage erhalten, giebt indess nur das Zeugniss materieller Tüchtigkeit, noch aber nicht das einer Erfrischung, einer Neubelebung des architektonisch künstlerischen Gefühles. Es ist eine Nachahmung der Anlage von S. Vitale zu Ravenna, mit constructiven, an sich sehr schätzbaren Eigenthümlichkeiten (in der oberen Ueberwölbung der Seitenräume), in der Ausführung und Behandlung jedoch trocken und nüchtern. Die Säulennischen zwischen den acht Pfeilern des Inneren fehlen; statt ihrer sind die grossen Bogenöffnungen

[1] Waagen, Treasures of art in Great-Britain, I, 136, ff. (Kunstw. u. Künstler in England, I, 134.) — [2] Denkm. d. K., Taf. 35, Fig. 3.

der Gallerie mit doppelten (jetzt in der ursprünglichen Anordnung hergestellten) Säulenstellungen ausgefüllt, von denen die oberen, in hässlich unvermittelter byzantinischer Weise, gegen die Bogenwölbung anstossen. Das Säulenmaterial war aus der Ferne, zum Theil aus Ravenna, herbeigeführt; die Details der Architektur haben, ohne sonstige Byzantinismen, einen dumpf römischen Charakter. Merkwürdig sind die gleichfalls erhaltenen massenhaft gegossenen Bronzewerke, Thüren und Galleriebrüstungen, mit zum Theil allerdings sehr glücklicher (in diesem Falle byzantinisirender) Durchbildung. — Von den übrigen Bauten Karls ist nichts erhalten. Unter seinen Pfalzen war besonders die von Ingelheim durch ihre Säulenmenge, auch durch die mit ihr verbundene Basilika von Bedeutung.

Unter den ausgezeichneten Männern, welche den näheren Freundeskreis Karls d. Gr. bildeten, werden mehrere genannt, die sich in der Leitung bedeutender Bauten Ruhm erwarben. Alcuin war bereits früher, in England, bei dem Neubau der Kirche S. Peter zu York beschäftigt gewesen, die im J. 780 geweiht wurde und deren Schilderung eine glänzende Basilika erkennen lässt. Ansegis leitete den Bau der Aachener Münsterkirche; nachmals, als Abt von St. Wandrille (823—833), führte er in diesem Kloster bedeutende bauliche Anlagen aus. Einhard, einer der jüngeren des Kreises, wurde von Karl vielfach zur Leitung andrer Bauten benutzt. Briefe seiner späteren Zeit, — in welcher er u. A. die Biographie Karls in klassischem Latein, wie kein andrer Autor des Mittelalters, schrieb, — zeigen ihn in eifrigem Studium des Werkes von Vitruv, also um Aneignung der Regeln der klassischen Architektur bemüht. Aus eignen Mitteln baute er eine stattliche Kirche zu Michelstadt im Odenwald. Ein erhaltenes Gebäude, welches mit seiner Richtung in Verbindung zu stehen scheint, wird im Folgenden genannt werden. — Ein überaus merkwürdiger grosser Bauriss, für den Neubau des Klosters St. Gallen bestimmt und in der dortigen Bibliothek aufbewahrt, wurde im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts von einem der höheren Geistlichen des fränkischen Kaiserhofes gefertigt.[1] Er umfasst alle Anlagen, deren ein bedeutendes Kloster bedurfte. Der Entwurf der Kirche zeigt eine Säulenbasilika mit hohem Vorraume vor der östlichen Tribuna (und der Angabe einer Krypta unter diesem) und mit einer zweiten Tribuna auf der Westseite, das gesammte Innere zugleich, in merklichem Widerspruch gegen die schlichte Grösse der Basilikendisposition, von Chor- und Kapellenschranken, Altären, Kanzeln u. dergl. erfüllt.

Verschiedene Baureste des fränkischen Reiches bekunden das Hervorbrechen einer eigenthümlichen Geschmacksrichtung, bei welcher, wie es scheint, ein fremdländischer Einfluss mitwirkend war. Es sind zunächst künstlerische Bestrebungen in Constantinopel, welche über dies Verhältniss einen Fingerzeig gewähren.

Hier schmückte der Kaiser Theophilus (829—842) die Stadt mit neuen Prachtbauten. Die Berichte über seinen Palast, welcher aus einer

[1] F. Keller, der Bauriss des Klosters St. Gallen. (Facsimile.) — Denkm. d. K., Taf. 34, Fig. 11.

grösseren Anzahl zum Theil phantastisch geordneter Bauwerke bestand, gemahnen an die bunten und malerischen Anlagen der Paläste des Orients, wie sich diese schon seit den frühsten Zeiten durch Klima, Sitte, volksthümliche Neigung ergeben hatten. Es war bestimmt ausgesprochene Absicht des Theophilus, mit den glänzenden Unternehmungen, welche den jungen Abbassidenhof zu Bagdad verherrlichten, zu wetteifern. Ein zu Constantinopel erhaltener Baurest, der „Saalbau“ des Hebdomon,[1] wird seiner Epoche mit Zuversicht zugeschrieben. Es ist ein mehrgeschossiges Gebäude, ebenso sehr durch die tüchtigen, kräftig constructiven Formen, wie durch die Dekoration des Aeusseren ausgezeichnet, welche letztere aus mannigfachem Wechsel verschiedenfarbigen Gesteines und in andrer Art angeordneten zierlichen Mustern besteht und hierin, abweichend von der bisherigen occidentalischen Weise, nicht undeutlich eine Aneignung



Giebel von St. Jean zu Poitiers.

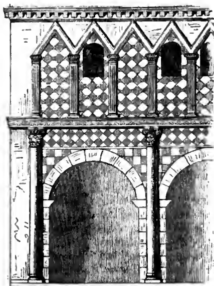
muhammedanischen Geschmackes, in dessen erster eigenthümlicher Ausprägung, zur Schau trägt.

Jene fränkischen Reste, auf welche soeben Bezug genommen wurde, zeigen etwas Aehnliches, ebenfalls eine Neigung zum Bunten, in den Formen wie in den Farben. Lag einer solchen vielleicht schon eine ursprünglich nordische (germanisch-keltische) Gefühlsweise zu Grunde, so hatte sich diese in der Architektur doch nicht erheblich früher auf eine augenfällige Weise ausgesprochen; benutzte man dabei antike Motive, so waren die letzteren doch in einem derartigen Sinne bisher nicht verwandt und ausgeprägt worden. Die Anregung gab ohne Zweifel auch hier das in der gegenwärtigen Zeit mit Macht hervortretende orientalische Element, für dessen Einflüsse breite Wege offen standen, in der Vermittelung durch

[1] Denkm. d. K., Taf. 35 A, Fig. 5.

Byzanz und in dem unmittelbaren (freundlichen oder feindlichen) Verkehr des europäischen Westens mit den neu entstandenen Herrschersitzen des Islam in Asien nnd in Spanien.

So zeigt sich in der fränkischen Architektur (möglicher Weise schon vor Karl d. Gr. beginnend) häufig ein Wechsel verschiedenfarbigen Gesteins, von Hausteinen und gebrannten Ziegeln, schichtenweise übereinander gelagert, in den Keilen der Bogenwölbungen bunt neben einander, auch zu eigenthümlichen Mustern zusammengefügt, die Ziegel z. B. in doppelschräger, sogenannt fischgrätenartiger Lage. Verschiedene Façadenreste kirchlicher Gebäude in Frankreich, wie die Façade der Kirche von Savenières (Dep. Maine-et-Loire), enthalten die Beispiele der Art. Zur vorzüglich bunten Dekoration, in allerlei roh phantastischen Gebilden, entwickelt sich dieser Geschmack in der Mauer-Incrustation, welche den St. Clarenthurm zu Köln umgiebt. — In andern Fällen ist es weniger der Wechsel des Materiales und die dadurch hervorgebrachte Musterbildung, als die Verwendung von plastischen, der antiken Architektur entlehnten Details zum eigenwillig bunten phantastischen Schmuck der Wände. Als Hauptbeispiel der Art, schwerlich älter als die Epoche Karls d. Gr., ist das Baptisterium St. Jean zu Poitiers anzuführen. Zu seinen Eigenthümlichkeiten gehört u. A. auch die im Inneren vorkommende völlig barbarisirende Anwendung von hohen Giebeln über Säulen, zwischen säulengetragenen Bögen. — Es reiht sich diesen Resten, als das entschieden wichtigste Monument der Gattung, eine ursprünglich offne Durchgangshalle im Kloster Lorsch (unfern von Worms) an. Hier vereinigen sich, in der Dekoration der Aussenwände, drei Elemente künstlerischen Geschmackes: ein zierlich buntes Marmortäfelwerk, welches die grösseren Flächen erfüllt; eine Reliefarchitektur, unterwärts eine Stellung von grossen Halbsäulen, oberwärts von kleinen (ionischen) Pilastern, in deren Einzelheiten sich das Streben nach einer möglichst streng klassischen Formenbildung ausspricht; nnd über jenen Pilastern, statt einer Gebälk- oder Bogenverbindung, eine Anordnung von Spitzgiebeln, welche wiederum den fränkischen Barbarismus der Zeit zur Schau trägt. Das auffällig klassische Formengefühl entspricht ebenso der oben bezeichneten Richtung des Einhard (der in seinen späteren Jahren zu dem Kloster Lorsch im nächsten persönlichen



Halle zu Lorsch. Halbe Ansicht.

Verhältnisse stand und 844 starb), wie die Weise des Marmorschmuckes und die Tüchtigkeit der Ausführung jenem Saalbau des Hebdomon zu Constantinopel, welcher, wie bemerkt, ohne Zweifel dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehört, so dass sich hiedurch die Zeit des Gebäudes ziemlich sicher zu bestimmen scheint.[1] — Im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts wurde dann zu Lorsch eine Begräbnisskirche für das deutsche Königshaus erbaut, welche den Namen der „bunten“ führte. Erhalten ist von dieser nichts; die Durchgangshalle, die unmittelbar zu ihr nicht gehört haben kann und deren feine Behandlung der Spätzeit des neunten Jahrhunderts nicht mehr sonderlich entspricht, mag für den Styl der Kirche ein Vorbild abgegeben haben. —

Spanien besitzt in seinen nördlichen Districten einige Baudenkmäler des neunten und zehnten Jahrhunderts, welche der neu gesammelten christlichen Macht des Landes angehören. Sie finden sich zumeist in der Gegend von Oviedo. Sie sind von einfach strenger, selbst dürftiger Beschaffenheit. Im Einzelnen, z. B. in der Aneignung des Hufeisenbogens, wie in der Basilika S. Salvador de Valdedios und in der Kirche von San Millan de la Cogulla, machen sich bei ihnen unmittelbar arabische Einflüsse bemerklich.

Für die italienische Architektur dieser Epoche kommt wesentlich nur Rom in Betracht. Der neue Aufschwung der kirchlichen Macht seit Karl dem Grossen bekundete sich hier in neuen und zum Theil ansehnlichen Kirchenbauten, bei denen indess neue künstlerische Gestaltungen in keiner Weise erstrebt wurden; vielmehr ging man, auch von den in der vorigen Periode eingetretenen Byzantinismen fast in jeder Beziehung absehend, auf die Form des strengen Basilikenbaues, wie sich diese schon in der christlichen Frühzeit Roms ausgeprägt hatte, zurück. Unter den Monumenten der Art sind als mehr oder weniger erhaltene oder in der Zeichnung bekannte hervorzuheben: S. Maria della Navicella (S. M. in Domnica) aus der Frühzeit des neunten Jahrhunderts; — S. Martino ai monti, etwa aus der Mitte desselben Jahrhunderts, ein ansehnlicher Bau, doch wiederum mit geraden Gebälken über den Säulen; — S. Giovanni in Laterano, ein zu Ende des Jahrhunderts erfolgter Neubau (später wiederum umgewandelt und zum grössten Theil modernisirt), fünfschiffig und in ansehnlichen Maassen ausgeführt; — S. Bartolommeo all' isola. S. Maria in Araceli, S. Niccolo in Carcere, etwa aus ähnlicher Zeit, u. a. m. —

Dann tritt abermals eine längere Pause der Bauthätigkeit ein, und erst mit dem zwölften Jahrhundert beginnen in Rom aufs Neue namhafte Kirchenbauten, die aber auch in dieser Spätzeit noch immer das alte Basilikenmuster, nur mit etwas engeren Breitenmaassen und mit etwas mehr vorwiegendem Höhenmaasse, befolgen. Ein eigenthümlich bemerkenswerthes Gebäude dieser Spätzeit (falls nicht etwa, was vorläufig nicht ge-

---

[1] Näheres hierüber in meiner Geschichte der Baukunst, S. 411.

nügend entschieden zu sein scheint, ebenfalls noch dem neunten Jahrhundert angehörig) ist die Kirche S. Clemente,[1] wiederum mit mässigen Byzantinismen (etwa wie bei S. Maria in Cosmedin, S. 236) und durch den vollständigen Vorhof, auch durch die im Innern erhaltenen Chorschranken, deren Dekoration gleichfalls einen byzantinisirenden Geschmack verräth, ausgezeichnet. Anderweit gehören in das zwölfte Jahrhundert S. Maria in Trastevere und S. Crisogono, beide mit geraden Gebälken im Innern; und, vermuthlich aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura, gleichfalls mit geraden Gebälken. Aus derselben Spätzeit rührt ferner SS. Vincenzo ed Anastasio (S. V. alle tre fontane) her, eine Pfeilerbasilika, welche in ihrer abweichend rohen Form zu den ersten Uebergängen der altchristlichen Architektur Rom's in die der eigentlich mittelalterlichen Bauweise gehört.

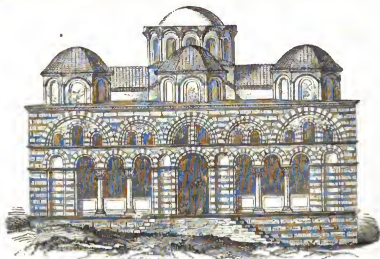
In Venedig befolgt die Kirche S. Marco, seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, mit ebenso grosser Entschiedenheit das Vorbild der byzantinischen Architektur. Hievon und von dem, was sich daran anreiht, kann aber erst später gehandelt werden.

Auf der dalmatinischen Küste findet sich ein merkwürdiger Kuppelbau, der wahrscheinlich noch dem neunten Jahrhundert angehört: S. Donato in Zara.[2] Es ist ein Rundbau von 30′ Durchmesser, durch sechs breite Pfeiler und zwei antike Marmorsäulen von einem schmalen niedrigen tonnengewölbten Umgange getrennt, der sich auf drei Altarapsiden öffnet. Dieselbe Anordnung wiederholt sich in einem oberen Geschoss, wo eine Empore sich über dem Umgange erhebt, die ebenfalls mit drei Apsiden versehen ist. Eine unregelmässig angelegte Vorhalle und ein besondres Treppenhaus schliessen das originelle Bauwerk ab. Die Kuppel des Mittelraumes ist zerstört, scheint aber bis gegen 90′ sich erhoben zu haben.

Der kirchliche Bau im byzantinischen Reiche zeigt, etwa seit dem Ende des neunten Jahrhunderts, gewisse charakteristische Modificationen. Das Ueberkommene gestaltet sich zum abermals fester in sich geschlossenen Typus. Das Gebäude hat insgemein eine, dem Quadrat mehr oder weniger sich annähernde Form, mit einem quadratischen Haupttheil in der Mitte, über dessen vier Stützen der Rundbau eines hohen kuppelgewölbten Tambours emporgeführt ist. Die Gallerieen des Inneren fallen nunmehr fort; demgemäss stehen die grossen Bögen des Mittelquadrats auf allen vier Seiten mit entsprechenden Hochräumen in Verbindung, so dass sich das Innere in den Hauptheilen als ein zumeist gleicharmiges griechisches Kreuz (mit der hohen Kuppel über der Mitte) gestaltet, während in den Ecken niedere Seitenräume angelegt sind, an der Altarseite die Haupttribuna und die üblichen Seitennischen vortreten

[1] Denkm. d. K., Taf. 34, Fig. 7. u. 8. — [2] R. v. Eitelberger, die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens, im V. Bande des Jahrbuchs der k. k. Central-Commission zu Wien.

und an der Eingangsseite sich die Halle des Narthex (nicht selten eine gedoppelte) vorlegt. Das Ganze erscheint dadurch zur einheitlichen räumlichen Wirkung, zur charaktervollen Gliederung des Raumes, ausgebildet. Die Einzelform gewinnt aber keine neue, selbständige, einem eigenthümlichen Organismus entsprechende Gestaltung. Sie geht gelegentlich zu anderweitigen, phantastisch-willkürlichen Dekorativformen über, in denen man etwa wiederum eine orientalische Einwirkung erkennen darf. Vornehmlich zeigt sich die letztere (wie man sie seit der Epoche des Theophilus voraussetzen darf) in dem bunten Schmuck des Aeusseren, theils in der Wahl verschiedenfarbigen Gesteins, theils in einem Aufputz mit plastischen, nicht selten von älteren Gebäuden entnommenen Architekturstücken.



Façade der Agia Theotokos zu Constantinopel.

Es gehört hieher, als ein zunächst bezeichnender Bau, die Kirche der Agia Theotokos zu Constantinopel, vom Ende des neunten oder dem Anfange des zehnten Jahrhunderts; dann, aus der Spätzeit des elften und der ersten Hälfte des zwölften, die Kirchen des Klosters Chora, die des Agios Pantokrator und des Klosters Pantepoptä ebendaselbst. — In Thessalonica sollen die ehemaligen Kirchen des h. Baradias und des h. Elias aus dem zehnten und elften Jahrhundert herrühren. Es fehlt indess zur Zeit über diese, wie über die Mehrzahl dessen, was an byzantinischer Architektur im Orient erhalten ist, noch an genügender Kunde. Wichtig, aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, scheinen einige christliche Monumente zu Trapezunt, deren Styl aber schon die Uebergänge aus dem eigentlich byzantinischen in seine östlicheren (armenischen) Umbildungen verräth. — In Griechenland, z. B. in Athen, hat sich eine Anzahl kleiner und in künstlerischem Belang nur unbedeutender Kirchen aus der Spätzeit des byzantinischen Styles erhalten.

Bildende Kunst.

Für die bildende Kunst dieser Epoche ist es zunächst bezeichnend, dass von einer namhaften Thätigkeit im Bereiche der selbständigen Sculptur noch weniger als früher die Rede ist. Die Ursache ist nicht sowohl in einem technischen Unvermögen zu suchen (denn auch tiefer stehende Kunstepochen haben sich in ihrer Weise vielfach in plastischen Werken bethätigt), als in der mehr und mehr gesteigerten Abwendung des Sinnes von einer Verkörperung derjenigen Gestalten, welche nur im Geiste angeschaut werden sollten. Es ist ein ascetisches Element, ein orientalisches, die Flucht vor der überwältigenden Sinnenwelt bezeichnend, der die fessellose Phantasie des Orientalen so leicht verfällt und der sie darum mit gesteigerter Einseitigkeit begegnen muss. Gegenwärtig war der bilderlose Islam auch auf dies Verhältniss, zunächst in Beziehung zu Byzanz, nicht ohne Einfluss geblieben. Der Bilderstreit des byzantinischen Reiches und die Lösung desselben, durch die Synode des Jahres 842, welche die malerische Darstellung in der Kirche zugab, die plastische aber verpönte, fasste dasjenige nur in einen bestimmten Ausdruck, was in der allgemeinen Zeitstimmung lag und sich auch im europäischen Occident, wenn schon in minder ausschliesslicher Weise, geltend machte.

Um so eifriger hatte man sich der dekorativen Kunst, der Ausstattung der heiligen Räume durch Prachtgeräthe und Prachtstoffe, soweit dies nur die Mittel verstatteten, zugewandt. Man befolgte hierin mit williger Hingabe das Beispiel, welches die Prachtliebe Justinian's schon in der vorigen Periode gegeben hatte. Vor Allem war man, wie dort, auf die Ausstattung des Altares und seiner Geräthe bedacht; man strengte die Phantasie an, um in diesen durch den Glanz und die Mannigfaltigkeit der Formen wundersame Wirkungen hervorzubringen. Das heilige Brod des Altares verschloss man in einem Goldgehäuse mit Säulen und Bögen, das auf dem Altar stand, oder in goldnen Tauben, welche daneben hingen; man baute „Leuchtthürme,“ säulengetragene Schalen, zur Erhellung des heiligen Raumes; man gab andern Leuchtgeräthen die Form von Delphinen, Schiffen, Hörnern, Kronen, Kreuzen u. s. w. Man bekleidete, wie in der Sophienkirche von Constantinopel, den Altar, seine Umgebungen, selbst die Pforten mit kostbarsten Metallen, indem man dessen Stücke durch eingegrabenes oder, wo es verstattet war, durch getriebenes Bildwerk schmückte. U. s. w.

Die neue Glanzstellung Rom's bekundete sich vorzugsweise in den Werken einer derartig schimmernden Pracht. Unermessliche Schätze wurden unter den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und im Anfange des neunten Jahrhunderts, in den römischen Kirchen aufgehäuft. Ein sehr anschauliches Bild geben die Berichte über den damaligen Schmuck der alten Peterskirche in Rom.[1] Der grössere Theil war durch die eben benannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über

[1] Vergl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75, ff.

der Thür war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut); inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Nebenaltäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Krypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Krypta war mit einer Menge der kostbarsten Geräthe und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt, sogar der Fussboden mit Goldplatten, 453 Pfund an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altars war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldnen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. — Aehnlich reiche Zierden hatten, wie bemerkt, auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet, die Begier der Feinde zu reizen. Schon im Jahr 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Sarazenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlaufe desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Ein erhaltenes Prachtwerk, der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts angehörig, ist die Bekleidung des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand,[1] aus goldnen und vergoldet silbernen Platten bestehend, welche eine Menge getriebener Darstellungen, heilige Figuren, biblische und legendarische Scenen, in reich schmückenden Einfassungen enthalten. Der Meister des Werkes nennt sich mit germanischem Namen, Wolvinus.

[1] D'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg., T. 26, A—C.

Die Arbeit zeigt ein Gemisch klassischer Reminiscenzen mit eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zierlichkeit;[1] sie verstattet einen immerhin nicht ganz ungünstigen Rückschluss auf den Kunstbetrieb der longobardischen Lande, aus welchem sie hervorgegangen zu sein scheint.

In der byzantinischen Kunst erhielt sich, wie früher, das für dekorative Zwecke verwandte Schnitzwerk in Elfenbein in Anwendung. So empfing Karl d. Gr. aus Constantinopel zwei Prachtthüren, welche mit reichem Elfenbeinschnitzwerk versehen waren.[2] Kleine Täfelchen der Art finden sich mehrfach in den Sammlungen. Manche von ihnen überraschen durch die feine Behandlung, selbst noch durch das lebendige Gefühl, welches sich in den überkommenen Formen und Motiven ausspricht; so die kleine Platte mit der Darstellung der „vierzig Heiligen" in der k. Kunstkammer zu Berlin,[3] eine Platte mit zwei Heiligenfiguren im grünen Gewölbe zu Dresden, u. a. m. Das Meiste indess lässt ein gänzlich starr gewordenes Gefühl erkennen und deutet hiemit auf die späteren Jahrhunderte byzantinischer Entartung.

In der Malerei kommt vorerst wiederum die Kunst der musivischen Darstellung in Betracht. Rom liess sich auch deren erneute Pflege angelegen sein; namentlich die Frühzeit des neunten Jahrhunderts sah eine erhebliche Anzahl derartiger Werke entstehen. Doch fehlte bereits das Vermögen zu einer neuen Belebung; theils zeigt sich das conventionell byzantinische Wesen, dem das römische Mosaik schon in der vorigen Periode gefolgt war, beibehalten und mit noch geringerem Verständniss der Form verbunden, theils nimmt ein roher Barbarismus überhand, in welchem dann die künstlerische Thätigkeit selbst ihr Ende findet. Das wichtigste und durch seine historischen Bezüge vorzüglichst merkwürdige Werk, das Nischenmosaik aus dem Triclinium Leo's III., ist nur in einer Copie, doch einer genau gearbeiteten, an der Kapelle Sancta Sanctorum (Scala sancta) beim Lateran erhalten.[4] Anderweit sind zu nennen die Mosaiken von SS. Nereo ed Achilleo, S. Prassede, S. Cecilia, S. Maria della Navicella.[5] Gegen die Mitte des Jahrhunderts folgen die gänzlich rohen und innerlich dürftigen von S. Marco, nach der Mitte die von S. Francesca Romana, mit welchen die Thätigkeit Roms im Fache bildender Kunst für diese Epoche schliesst. — Nicht ganz so verderbt als die römischen Mosaiken sind die im Chor von S. Ambrogio zu Mailand, vom J. 832.

In der nordischen Kunst ist ein grosses musivisches Werk zu nennen, das in der Kuppel des Münsters von Aachen, welches ohne Zweifel, wie das Gebäude, aus der Zeit Karls des Gr. herrührte. Es war ein Goldhimmel mit rothen Sternen, nach der Altarseite ein riesiges Salvatorbild,

---

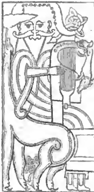
[1] J. Burckhardt, Cicerone, S. 556. — [2] Annales Mettenses, ad a. 803. — [3] F. Kugler, Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 3—6. — [4] Denkm. d. Kunst, Taf. 37, Fig. 3. — [5] Ebendaselbst Fig. 14.

am Fuss zwölf von den Aeltesten der Offenbarung. Erhalten ist nur eine sehr ungenügende Abbildung dieses Werkes.[1]

Anderweit erscheint unter Karl d. Gr. die Wandmalerei in eifrigster Pflege. Sein Palast in Aachen, die Pfalz von Ingelheim und die Basilika derselben waren mit einer überaus grossen Fülle von Wandgemälden versehen.[2] Diese waren durch ihre Gegenstände von Bedeutung, in der Basilika Scenen des alten und neuen Testaments in entsprechender Gegenüberstellung, in den Palästen Darstellungen geschichtlichen Inhalts, zum Theil aus der fränkischen und aus Karls eigener Geschichte. Ein würdiger, seiner selbst bewusster Sinn erhellt schon aus den Berichten über diese Werke.

Ein gewichtiges Zeugniss für die Kunstpflege Karls d. Gr. sind sodann die Miniaturmalereien der auf seinen Befehl geschriebenen heiligen Bücher. Von diesen sind mehrere erhalten, ebenso von Bilderhandschriften seiner Nachfolger; es bekundet sich hiemit eine fränkische Malerschule von eigenthümlicher Richtung und Ausbildung. Vor der näheren Angabe der letzteren ist jedoch von einigen andern Schulen der Miniaturmalerei zu sprechen.

Zunächst von der irischen, in welcher die schon in der vorigen Periode (S. 243) begründete Darstellungs- und Behandlungsweise eine lebhafte Folge findet. Der nordisch nationelle Sinn behauptet sich hier noch in entschiedenster Weise, in dem kunstreichen Phantasiespiel der Ornamentik, welche die Ränder und die grossen Buchstaben zu Anfang der einzelnen Bücher erfüllt, wie in der barbarischen, fabelhaft schematischen Umbildung der heiligen Gestalten. Es ist eine künstlerische Schule, welche das aus einer primitiven Stufe Ueberkommene mit Absicht festhält und mit Sorgfalt durchbildet und selbst aus dem völligen Mangel an Befähigung zur Auffassung der organischen Gestalt eine Art künstlerischen Gesetzes macht. Ausser den Beispielen, welche die englischen Bibliotheken an Werken der Art aus dem achten bis zehnten Jahrhundert besitzen,[3] finden sich einige auch in der Bibliothek des ehemaligen Klosters St. Gallen, einer alt-irischen Stiftung.[4] — Sodann ist der Schule der angelsächsischen Miniaturmaler zu gedenken, welche von der irischen Kunst die Weise der Ornamentik, wenn auch ohne die oft staunenswürdige Feinheit der letzteren, beibehalten, in dem Figürlichen sich aber den sonst gültigen Typen der altchristlichen Kunst, in deren byzantinisirender Fassung, zuwenden. Eigenthümlich ist den Gewändern ihrer Gestalten etwas Hastiges, Knit-


König David. Irisches Miniaturbild.

[1] Bei Ciampini, vetera monimenta, II, t. XLI. — [2] Ermoldus Nigellus, l. IV, pag. 181 etc. — [3] J. O. Westwood, on miniatures in irish ill. mss. (Archaeological journal, No. 25.) — [4] F. J. Mone, Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, IV, S. 491, T. IV, 1. Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83, f.

terndes, Flatterndes. Ohne sonderliche Genauigkeit der Behandlung gehen sie allmählig in eine erhebliche Rohheit über.[1]

Die Schule der fränkischen Miniaturmaler, welche zunächst für den Hof Karls d. Gr. thätig war,[2] zeigt ein beachtenswerthes Aufraffen im Sinne der antiken Kunst, mit einer gewissen Grösse, einer gewissen jugendlichen Kräftigkeit, einer gewissen Freiheit in der Bewegung verbunden. Byzantinisirendes klingt nur in wenig Aeusserlichem hinein, Irisches in der phantastischen Ornamentik (im Kalligraphischen), der sich zugleich aber mannigfaltige Muster nach antiker Art zugesellen. Die Arbeiten sind zumeist gross und prächtig durchgeführt; auch sie aber gewinnen keinen tieferen Lebensgehalt, und das in ihnen Gewonnene geht bald in ein mehr und mehr verwildert rohes Wesen über. Der Regierungszeit Karls gehören mehrere Prachthandschriften in den k. Bibliotheken zu Paris, in der städtischen Bibliothek zu Trier, im britischen Museum zu London an. Eine Vulgata zu Paris rührt theilweise, wie es scheint, aus der Zeit Ludwigs des Frommen (theilweise aus der Zeit Karls des Kahlen) her; ein Evangeliarium, ebendaselbst ist für Kaiser Lothar geschrieben. Mehrere prächtige Werke, ebenfalls in Paris, sind für Karl den Kahlen (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) gefertigt; sie bezeugen schon das erhebliche Sinken des künstlerischen Sinnes. Noch grösserer Verfall zeigt sich in den Arbeiten aus der Epoche Karls des Dicken (Spätzeit des neunten Jahrhunderts), deren vorzüglichst bedeutende eine Handschrift der Vulgata in S. Calisto zu Rom ist.[3] Anderweit lassen die fränkischen Miniaturen des achten und neunten Jahrhunderts theils (in ähnlichem Sinne, wie bei den angelsächsischen Arbeiten,) eine stärkere Vermischung mit irischen Manieren, theils eine rohere Aufnahme antikisirender Bildungsweise (wie in den Federzeichnungen der Wessobrunner Handschrift zu München vom J. 814, welche das berühmte Wessobrunner Gebet enthält), theils eine Barbarisirung ganz auf eigne Hand erkennen.



Kaiser Lothar. Fränkisches Miniaturbild.

In der byzantinischen Kunst ist, wenigstens seit Beilegung des Bilderstreites, eine nicht erfolglose Wiederaufnahme der musivischen

[1] Dibdin, bibliographical Decameron, I, p. LIV, ff. — [2] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 232, ff., 244, ff.; Treasures of art in Great-Britain, p. 104. Dibdin, bibliographical etc. tour in France and Germany, II, p. 156, ff. Kugler, kleine Schriften, II, S. 337. — [3] Waagen, d. Kunstblatt, 1850, S. 92. (D'Agincourt, Malerei, t. XL, ff.)

Darstellungsweise vorauszusetzen. Dies bezeugen die jüngeren Mosaikbilder der Sophienkirche zu Constantinopel, namentlich die an dem westlichen Tragbogen der Hauptkuppel, welche einer unter Kaiser Basilius Macedo (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) erfolgten Herstellung angehören. Sie nehmen die älteren Motive auf und bringen es in dem, im Hauptpunkte des Bogens befindlichen Kopfe der Madonna wiederum noch zu einer glücklichen Idealbildung. (Die mangelhaften Mosaiken des östlichen Tragbogens sind erst im vierzehnten Jahrhundert ausgeführt.) — Eine volle Anschauung spätbyzantinischen Mosaikenstyles gewähren die älteren Arbeiten der Art in S. Marco zu Venedig, etwa seit dem Anfange des elften Jahrhunderts. Sie zeigen, bei sorgfältiger Technik, eine schon gänzlich leblos gewordene Kunst. In einem späteren Abschnitte wird ihrer noch einmal zu gedenken sein.



Madonnenkopf. Mosaik in der Sophienkirche zu Constantinopel.

Die alte Prachtliebe der Byzantiner und ihre Abkehr von der plastischen Kunst, welche gleichwohl eine Art von Ersatz forderte, führte zur Ausbildung eigenthümlicher Techniken in der Metallarbeit und der Herstellung bildlicher (eingeschmolzener) Darstellungen auf der Metallfläche. Theils sind es eine Art von Niellen, gravirte Zeichnungen zumeist auf Silber, deren vertiefte Umrisse mit schwarzem oder farbigem Email ausgefüllt sind; theils bunte Emailmalereien zumeist auf Gold, der Art, dass Goldfäden die Farben (um das Ueberlaufen der einen in die andre beim Brennen zu verhüten) voneinander sondern und solchergestalt feine Goldumrisse bilden, während zugleich Lichter und Gewandfalten auf den Farben selbst durch zarteste Goldschraffirung angegeben sind. Das bedeutendste unter den bekannten Werken dieser Gattung ist die Pala d'oro, der Aufsatz des Hochaltares, im Schatze von S. Marco zu Venedig. — Eine ebenfalls dem Niello verwandte Technik wurde sodann zur künstlerischen Ausstattung eherner Portalflügel (an Stelle des Reliefschmuckes) angewandt: Zeichnungen, deren Umrisse durch eingelegte Silberdrähte (die nackten Theile durch Silberplättchen) gebildet

wurden. Besonders im elften Jahrhundert erscheint dies als ein zu Constantinopel übliches Verfahren; natürlich aber musste hiebei, auch abgesehen von aller Starrheit des spätbyzantinischen Styles, die Form ebenso schwerfällig und roh, wie die Wirkung übelklingend werden. Ein Hauptwerk dieser sogenannten „Agemina“ waren die Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, welche im J. 1070 durch den Giesser Staurakios zu Constantinopel gefertigt waren und seit dem Brande von 1823 verschwunden sind.[1] Aehnlich die Thüren des Heiligthums von Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano (Königreich Neapel, Provinz Capitanata)[2] und die in S. Marco zu Venedig, zur Rechten des Haupteinganges, welche der Sophienkirche in Constantinopel entnommen sein sollen.

Wie in der nordischen Kunst dieser Periode, so sind es auch in der byzantinischen die Miniaturen der Bilderhandschriften, welche jetzt der Gegenstand eines besonders ausgedehnten Kunstbetriebes werden und deren zahlreich erhaltene Beispiele uns eine nähere Anschauung der Richtung und des Werthes dieses Betriebes gewähren. Sie vornehmlich bezeugen den verhältnissmässig bedeutenden Aufschwung, den die byzantinische Kunst nahm, als der Druck der Bilderverfolgung gewichen war. Ein lebhaftes und in vielen Fällen, bei allem Mangel an zureichender künstlerischer Kraft doch nicht unglückliches Zurückgehen auf die antike Darstellungsweise und auf die der frühest christlichen Zeit, welche sich aus der letzteren herausgebildet hatte, giebt diesen Arbeiten häufig ein eigenthümliches Interesse; während die Armuth eigner Erfindung bei den selbständigeren Zuthaten, den Gestalten byzantinischer Heiliger, den Bildnissfiguren, allerdings hervortritt. Die Bilder einiger griechischen Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts gehören zunächst hieher. Aus dem neunten Jahrhundert ein Manuscript mit den Predigten des Gregorius von Nazianz (in der Bibliothek zu Paris), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Aus dem zehnten Jahrhundert die Bilder eines Psalters (ebendaselbst). In diesen ist die Auffassung und Darstellung noch in wirklich überraschender Weise von antikem Geiste erfüllt. So sieht man



Jesaias zwischen Nacht und Frühe.
Byzantinisches Miniaturbild.

[1] Die Zeichnungen bei D'Agincourt, Sculptur, T. 13—20. — [2] Schulz, Unteritalien, Taf. 39.

auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Heerde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgang bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikanischen Bibliothek zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere[1] ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen. Die Ausführung ist, wie der damalige kirchliche und weltliche Luxus es verlangte, von höchster Pracht und Zierlichkeit, die Technik ausserordentlich solid und gleichmässig. — In den Miniaturen des elften Jahrhunderts verlieren sich jene antiken Elemente. Die Gestalten werden dürr und hager, die Geberden unnatürlich starr; die Färbung erscheint greller, die Umrisszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Bemerkenswerthes erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Bibliothek zu Paris und in der des Vatikans zu Rom Kunde giebt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sinkt auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein noch mit einigem Gefühl componirtes Bild ist u. A. eine im christlichen Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Gruppen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche ansprechende Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem elften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[2] Bei Weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Sinnes. In jüngerer Zeit ist Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass zuweilen in dem Aeusseren der Composition abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die Wandmalerei hat in den späteren und den heutigen byzanti-

[1] Denkmäler der Kunst, Tafel 37, Figur 12. — [2] D'Agincourt, peint. t. 82.

nischen Kirchen, welche von oben bis unten bemalt zu sein pflegen, reichlichste Anwendung gefunden. Es sind die Wiederholungen einer Anzahl von rituell gewordenen Motiven und Compositionen, welche im einzelnen Fall, statt des künstlerischen, etwa noch ein archäologisches Interesse gewähren.[1]

[1] Ein Lehrbuch für die Behandlung kirchlicher Darstellungen, aus dem späteren byzantinischen Mittelalter, welches noch jetzt den Mönchen des Berges Athos zur Anleitung dient, ist von Didron in französischer Uebersetzung herausgegeben: Manuel d'Iconographie chrétienne etc., Paris, 1845. (Deutsch von G. Schäfer: das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier, 1855.)

IX. DIE REICHE DER SASSANIDEN UND DER INDO-SKYTHEN.

Sassaniden.

Allgemeines.

Wie in den Landen des Römerreiches die Kunst der christlichen Frühzeit aus dem Erbe der alten Kunst sich herausbildete, so im Osten, in den Landen der alten mittelasiatischen Cultur, die Kunst des neupersischen oder Sassaniden-Reiches.[1] Die Dauer des letzteren war von 226—641 nach Chr. G. Die sassanidische Knnst hat bei Weitem nicht den Reichthum an Gestaltungen, wie die altchristliche, nicht die unmittelbar bedeutungsvollen Folgen der letzteren; aber auch sie bildet, für die künstlerischen Erscheinungen des Orients, ein in mehrfacher Beziehung charakteristisches Mittelglied, und sie ist nicht minder der lebendige Ausdruck eines geschichtlichen Abschnittes, der in der ritterlichen Kühnheit der Thaten, welche ihn erfüllen, in der romantischen Verschlingung seiner Geschicke auch an sich hinlänglich Fesselndes besitzt.

Die Sassanidenherrschaft, aus dem Herzen des alten Perserlandes hervorgegangen, rief die alten Traditionen des Stammes anfs Neue ins Leben. Sie stellte den reinen religiösen Cultus der Vorzeit wieder her; sie liess es sich angelegen sein, die grossen Thaten ihrer Zeit in ähnlichem Sinne durch dauernde Denkmäler zu verherrlichen, wie es in den alten Tagen Sitte gewesen war. Ein bewusstes Zurückgehen auf die Weise der alten Denkmäler, oder doch ein Anknüpfen an ihre Eigenthümlichkeit, ist in den künstlerischen Monumenten der Sassaniden unverkennbar; aber die Welt war inzwischen eine andre geworden, nnd so musste anch die neue Form sich in andrer Weise herausbilden. Die römische Kunst bot eine zu breite Fülle von Technik, von Mitteln, von geübter Handhabung des materiellen und des geistigen Stoffes dar, als dass ihre Lehre und Hülfe bei den neupersischen Unternehmungen nicht hätte herbeigezogen werden sollen; der neue Geist, welcher den Orient erfüllte und tiefe geschichtliche Wandlungen vorbereitete, war zu lebhaft von einem fast leidenschaftlich phantastischen Drange erfüllt, als dass nicht auch sein Abdruck schon in den Monumenten hätte sichtbar werden

[1] Vaux, Niniveh und Persepolis. Coste et Flandin, voyage in Perse; (Perse ancienne.) Texier, description de l'Arménie, de la Perse etc. Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc.

sollen. So gestaltete sich die sassanidische Kunst aus einem Gemisch verschiedenartig älterer und neuer Formen und Weisen. Zu einer innerlichen Durchdringung ihrer Aufgabe, zur freien Entfaltung gelangte sie aber nicht. Sie begnügte sich mit einer mehr oder weniger derben, zum Theil einer etwas unbekümmerten Angabe des Bezeichnenden, welche den Gedanken oder das Gefühl überraschend anregen, zu einer Art poetischer Mitthätigkeit aufrufen mochte. Wo es auf feinere Ausbildung ankam, nahm sie, wie es scheint, keinen Anstand, wiederum von fremden Mustern zu borgen.

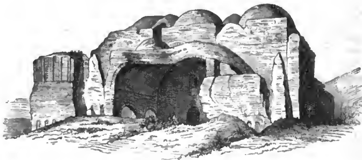
Die Anzahl der erhaltenen und bisher näher bekannt gewordenen Denkmäler, wenigstens die der architektonischen, ist gering. Doch lässt sich daraus immerhin das Allgemeine des geschichtlichen Entwickelungsganges erkennen. Zu Anfang scheinen sich jene engeren Anknüpfungen an altpersische Elemente, verbunden mit einer allgemeinen Fassung nach römischer Art, noch in einer gewissen Strenge geltend zu machen. Bald tritt ein kühnes, verwogenes, doch nicht eben von tieferem Lebensgefühl oder edlerer Grazie getragenes Wesen ein. An der Bekundung einer machtvollen Energie, eines frischen Strebens fehlt es dann nicht, andrerseits aber auch nicht an den Zeugnissen eines dumpferen und roheren Sinnes. Lebensgenuss und Wohlgefallen an zierlich buntem Schmuck führt in der Spätzeit der sassanidischen Kunst dazu, sich dem üppigen Style der byzantinischen Kunst, zu der sich naturgemäss schon ein Wechselverhältniss ausgebildet hatte, thunlichst nah anzuschliessen. — Die wichtigsten Ueberbleibsel der sassanidischen Kunst, und die Mehrzahl derselben, finden sich im eigentlichen Stammlande Persiens, dem heutigen Farsistan, mehrfach zur Seite der altpersischen Reste. Aber auch in ansehnlicher Ferne gen Norden und Nordwesten sind deren als Zeugnisse der Ausdehnung der neupersischen Macht erhalten.

Architektur.

Von architektonischen Resten scheint nur äusserst Weniges in die Anfänge der Sassanidenherrschaft zurückzureichen. Bei den Trümmern der von König Schapur I. im dritten Jahrhundert gegründeten Stadt Schapur in Farsistan ist dies vorzugsweise vorauszusetzen; doch sind dieselben noch nicht in irgend genügender Weise durchforscht. Zu bemerken ist, dass die seltsame Form der Säulenkapitäle mit knieenden Doppelstieren, welche im alten Persepolis angewandt war, hier aufgenommen zu sein scheint. — Wichtiger sind die Baulichkeiten von Firuz-Abad und von Sarbistan (unfern von Schiras), ebenfalls in Farsistan, welche etwa aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der Epoche des Königes Firuz, herrühren. An beiden Orten sind ansehnliche Palastreste erhalten, bemerkenswerth besonders dadurch, dass die Räume in ihnen durchweg überwölbt sind, mit Kuppel- und mit Tonnengewölben, die in elliptischer Bogenlinie, in kräftiger Construction und in kühner Wirkung hoch emporsteigen. Sonst hat die architektonische Formation in beiden etwas trocken Schweres und Herbes. Säulen und Halbsäulen

sind an ihnen, theils im Inneren als Wandstützen der Gewölbeconstructionen, theils zur Ausstattung des Aeusseren angewandt, doch gänzlich schmucklos, ohne Basis und Kapitäl. Thüren und Nischen in dem Palast von Firuz-Abad erinnern wiederum an die alte persepolitanische Form. Dort sind auch noch andre bauliche Reste der Sassanidenzeit, aber nichts mehr von ihren Einzelformen, vorhanden.

Andre Palastbauten, welche sich in den Westlanden des Reiches, am Tigris, vorfinden, gelten als sassanidische Werke ungefähr derselben Epoche (des vierten bis sechsten Jahrhunderts). Ein solcher ist zu Madaïn, dem alten Ktesiphon, ein zweiter in Armenien, zu Diarbekir, vorhanden. In der Architektur beider sind spitzbogige Wölbungen angebracht, der Palast von Diarbekir zugleich durch die geschmückte römisch-byzantinische Säulenarchitektur seiner Seitenfaçaden ausgezeichnet. Wenn die historische Annahme sicher und die Verwendung des Spitzbogens (was durch nähere Untersuchungen und Angaben noch festzustellen sein wird) in diesen Palästen ursprünglich ist, so würden dies die frühsten Beispiele für eine systematische Verwendung des Spitzbogens, der nachmals für die orientalische wie für die occidentalische Architektur eine so grosse und charakteristische Bedeutung gewinnt, sein. — Ein dritter sassanidischer Palastrest



Trümmer des Palastes von Firuz-Abad.

jener Gegend, der sehr ansehnlich, aber ebenfalls noch einer näheren künstlerischen Untersuchung bedürftig erscheint, ist der von Al Hathr, unfern von Mosul.

Der Zeit um den Beginn des siebenten Jahrhunderts, der Epoche des Königes Khosru-Parviz, gehören einige wenige, aber durch reiche und feine Behandlung ausgezeichnete Baustücke in den mittleren persischen Landen an. Zunächst einige Reste in der Gegend von Kermanschah: die architektonisch dekorativen Stücke der, im Uebrigen durch Bildschmuck ausgezeichneten Felsgrotten von Tak-i-Bostan und die Trümmer, namentlich Säulenkapitäle eines zerstörten Gebäudes, bei Bisutun, welches den Namen Takht-i-Schirin führt; sodann einige Säulenkapitäle zu Ispahan. Alle diese Gegenstände bekunden ein bestimmtes Anschliessen an den Styl der byzantinischen Architektur derselben Epoche, während doch, z. B. in

dem Einmischen von figürlich Dekorativem, das sassanidische Element bestimmt festgehalten ist.

Sculptur.

An Werken bildender Kunst ist eine erhebliche Anzahl vorhanden. Dies sind fast durchaus Felsreliefs, welche, in merkwürdigster Erneuung der alten asiatischen Sitte, urkundliche Zeugnisse des Herrscherdaseins und seiner Weihe, der Kämpfe und Triumphe der Könige, der Pracht ihres Lebens bilden. Die grosse Mehrzahl derselben findet sich wiederum in Farsistan: zu Schapur, wo ein Felsthal deren sechs, zum Theil von sehr ansehnlichem Umfange enthält; in der Gegend von Persepolis, wo sich im Felsthale von Naksch-i-Rustam sechs und an den Felsen von Naksch-i-Redschib drei befinden; einige von geringer Dimension in der Nähe von Schiras; ein grosses unvollendetes Relief zu Rei (dem alten Rhages); zwei zu Firuz-Abad und eins in der Nähe von Darab-Gerd. Dann weiter nach Norden die Reliefs, welche die Felsnischen von Tak-i-Bostan bei Kermanschah schmücken. Endlich eins im nördlichsten Perserlande bei Selmas, am Urmia-See, und ein andres, im armenischen Grenzlande, zu Bajazid; (das letztere wenigstens mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls noch als ein sassanidisches Werk zu bezeichnen.)

Ihrem Grundgehalte nach haben diese Darstellungen überwiegend einen ähnlichen Zweck, wie die achämenidischen Reliefs zu Persepolis; es sind im Allgemeinen nicht sowohl historische Begebenheiten, mit dem Wechsel der Ereignisse, was darin enthalten ist, als symbolische und historisch repräsentative Acte, zur Verherrlichung der Herrschermajestät. Eine mehrfach sich wiederholende Darstellung darf als die Inauguration des einzelnen Herrschers aufgefasst werden; sie zeigt zwei Personen, in der Regel zu Pferde, welche einen mit Bändern geschmückten Reifen, scheinbar ein Diadem, in der Art halten, dass die eine derselben von der andern empfängt, (wobei die eine als der Herrscher, die andre als eine symbolisch oder mythisch zu deutende oder als eine priesterliche Figur zu fassen sein wird.) Ein solches ist das älteste dieser Reliefs, eins der zu Naksch-i-Rustam befindlichen, welches inschriftlich den Stifter der Sassaniden-Dynastie, Ardaschir I., darstellt und somit noch der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört; eine eigenthümliche Schlichtheit, eine gewisse trockne Strenge der Linien lässt hier noch eine absichtliche Wiederaufnahme des alten persepolitanischen Reliefstyles erkennen.

Sein Nachfolger Schapur I. (241—272), der Besieger Valerians, des Kaisers von Rom, ist auf einem der Reliefs von Naksch-i-Redschib, welches ihn mit seiner Leibwache darstellt, inschriftlich bezeichnet. Zu Naksch-i-Rustam erscheint Schapur I. in seinem Triumphe über den gefangenen Valerian, der flehend vor seinem Rosse auf den Knieen liegt. Diese Darstellung wiederholt sich noch an andern Orten, ebenfalls auf Schapur, in einzelnen Fällen vielleicht auch auf andre Siegesmomente späterer Fürsten bezüglich. Die Reliefs in jenem Felsthale bei der Stadt Schapur rühren fast sämmtlich aus der Zeit ihres Erbauers her und bilden

die vorzüglichst prunkvollen Urkunden seiner königlichen Grösse. Auch hier ist mehrfach die Darstellung seines Triumphes über Valerian vorhanden und in langen Reihen, über- und nebeneinander geordnet, schliessen sich ihr die kriegerischen Cohorten und Wachen des Königes, die Darstellungen der besiegten und der tributbringenden Völker an. Das künstlerische Grundelement all dieser Darstellungen aus der Zeit Schapur's I. darf als ein etwas ungefüg römisches bezeichnet werden, den verdorben römischen Arbeiten der Epoche Constantin's d. Gr. einigermaassen entsprechend; aber es hat zugleich bemerkenswerthe Eigenheiten: in der phantastisch barbarischen Tracht und ihren schmückenden Zuthaten, namentlich dem seltsam ungeheuerlichen Kopfputze; in dem wiederkehrend flattrigen Faltenwurfe der dünnen Gewande, welcher den Gestalten, selbst in der Ruhe, einen Ausdruck des Heftigen giebt; und ebenso in dem Gepräge einer stolzen, doch charaktervoll energischen Natur, welches dem von mächtigem Gelock umwogten Haupte des Königs nicht ohne Glück



Felsrelief zu Schapur.

aufgedrückt ist. In jenen längeren Relieffriesen zu Schapur herrscht im Uebrigen freilich eine sehr monotone Anordnung. — Anderweit finden sich, in einer schwer zugänglichen Felsgrotte bei Schapur, die überaus merkwürdigen Reste einer kolossalen Felsstatue des Königs. Die Figur war ursprünglich etwa 21—24 Fuss hoch und völlig in derselben phantastischen Weise wie jene Reliefdarstellungen behandelt.

Der in solcher Art ausgeprägte Styl scheint für die gesammte sassanidische Kunst oder doch für die Mehrzahl ihrer Leistungen, — in grösserer oder geringerer Lebendigkeit, je nach der Befähigung des Künstlers, maassgebend gewesen zu sein. Ein Relief mit zwei Figuren in der kleineren Felsnische von Tak-i-Bostan hat für diese die inschriftliche Bezeichnung Schapur's II. und III. (spätere Zeit des vierten Jahrhunderts); die Arbeit daran ist wenig geistvoll. Ein Relief zu Naksch-i-Rustam, welches man auf Bahram V. (420—440) und seine Gemahlin deutet, ist dagegen wiederum ein Hauptstück jener phantastischen Stylistik. Zwei

Schlachtscenen, ebendaselbst, ist man gleichfalls auf Bahram V. zu beziehen geneigt; sie stellen die Kämpfe zwischen gepanzerten Reitern dar und sind durch eine gewisse naive Frische und Keckheit von sehr eigenthümlicher Bedeutung. Die sassanidische Kunst tritt hier, wenn vielleicht auch nur vorübergehend, aus den überkommenen Traditionen heraus und nimmt eine Richtung, welche füglich nur mit der späteren des germanischen Occidents verglichen werden kann.

Endlich zeigen die auf Khosru Parviz (591—628) bezüglichen Reliefs der grösseren Felsnische von Tak-i-Bostan wiederum sehr eigenthümliche Umschmelzungen des künstlerischen Geschmackes. Wie in dem architektonisch Dekorativen dieser Nische, so lässt sich auch in dem Figürlichen eine Einwirkung byzantinischer Richtung erkennen. Zu den Seiten der Einfassung des äusseren Bogens sind schwebende victorienähnliche Gestalten von noch entschieden antikisirender Fassung. Bei den grossen Bildnissfiguren im Inneren der Nische mischt sich auf das Seltsamste (vielleicht je nach der persönlichen Erscheinung der Dargestellten) Byzantinisches in selbst noch klassischer Reminiscenz und barock Barbarisches mit dem sassanidischen Typus. Zwei grosse und sehr figurenreiche Jagddarstellungen, an den Seitenwänden der Nische, kehren zu einer naiv schildernden Weise des Vortrages zurück, hierin etwa in der Mitte stehend zwischen alt-assyrischen und späten indisch-persischen Darstellungen.

Indo-Skythen.

An der östlichen Grenze des Sassanidenreiches, die Induslande hinab, erstreckte sich die indo-skythische Herrschaft. Sie hatte sich bereits im J. 90 v. Chr. aus dem Sturze des griechisch-baktrischen Reiches erhoben, welches letztere als eine selbständige Macht, griechische Cultur im Herzen Asiens pflegend, aus dem Zerfall der Reiche Alexanders d. Gr. hervorgegangen war. Einige wenige künstlerische Reste bezeugen es, den Beziehungen der historischen Grundlage entsprechend, dass auch in den Induslanden das antike Element für die künstlerische Form, ähnlich und selbst entschiedener als bei den Sassaniden, in den ersten Jahrhunderten unsrer Zeitrechnung noch von bedingendem Einflusse war.

Eine zu Budakschan gefundene silberne Schale[1] hat die getriebene Darstellung eines Triumphzuges des Bacchus in einem barbarisirt griechischen Style, im Einzelnen an byzantinisches Wesen erinnernd. Diese Arbeit kann indess von ausserhalb eingeführt sein. Wichtiger ist eine Anzahl von bildnerischen und baulichen Stücken, welche im Districte von Peschawer gefunden sind.[2] Einige derselben gemahnen, bei roher Arbeit, in der That noch an den gräcisirenden Geschmack der späten Werke Kleinasiens. Andres hat das ausgesprochen römische Gepräge; noch Andres

---

[1] Journal of the asiatic society of Bengal, VII, p. 1049. — [2] Ebendaselbst XXI, p. 606. (Note on some sculptures found in the district of Peshawar by E. C. Bayley, mit Abbildungen.)

geht, zumal im Ornament, in einen byzantinisirenden Charakter, auch mit Anklängen an das Sassanidische, über. Ein kleines, bei **Kohat** (südlich von Peschawer) gefundenes Steinrelief [1] stellt, der sassanidischen Compositionsweise vergleichbar, einen siegreichen König nebst Gefolge, über Besiegte hinreitend, dar. Vorzüglich merkwürdig ist eine, etwa 28 Zoll hohe sorgfältig gearbeitete Figur einer fürstlichen Person, auf einem in entschieden byzantinischem Geschmack behandelten Postamente. [2] Die Figur trägt das charakteristische Gepräge barbarischer Nationalität, mit barock geordnetem Haarschmuck; ebenso bestimmt aber zeigt sich ihr Gewand nach klassischem Motive angeordnet und das letztere selbst in der schon auffällig conventionellen Behandlung noch beobachtet. Man meint darin indisch-buddhistische Typen erkennen zu dürfen; ist dies der Fall, so ergiebt sich hier der unmittelbare Uebergang antiker Kunstelemente in indische, der übrigens auch durch andere Zeugnisse erhärtet wird. — Die in neuerer Zeit zahlreich aufgefundenen Münzen jener Gegend lassen in ihrem Gepräge dieselbe Nachwirkung antiker Motive auf eine barbarisirte Darstellungsweise erkennen.



Indo-skythisches Bildwerk aus dem Districte von Peschawer.

Von der Bedeutung, welche die indo-skythischen Lande für die eigentlich indische Kunst gewinnen, wird im Folgenden die Rede sein.

---

[1] Ebenda, XXII, p. 193. — [2] Bayley, a. a. O., pl. 28; das Postament, p. 607.

X. DIE KUNST DER HINDUS UND IHRE AUSLÄUFER.

Allgemeines.

In einem mährchenhaft phantastischen Reize tritt die ostindische Welt den Erscheinungen der älteren asiatischen Cultur, wie diese unter mannigfacher Umwandlung bis in die Induslande vorgedrungen war, gegenüber. Hier bekundet sich der Geist des Volkes in einer reichgestaltigen Poesie, in tiefsinnig mystischen Doctrinen; hier hat er bauliche und bildnerische Denkmäler mannigfacher, sehr eigenthümlicher Art, die zum Theil als die verkörperten Wunder von Sage und Dichtung erscheinen, hinterlassen.[1] Den Werken des Freibaues und ihren Zierden gesellen sich solche zu, welche — in ungleich ausgedehnterem Maasse, als es in andern Gegenden der Erde gefunden wird, — den gewachsenen Fels zur architektonischen Anlage und zur bildnerischen Gestalt, in Grottenbauten und in freistehenden Monumenten, umwandeln. Es sind die, seit der muhammedischen Eroberung im zweiten Jahrtausend nach Chr. und unter deren Zerstörungen erhaltenen Reste in den hindostanischen Gangeslanden und die Denkmäler der Ostküste, die von Kaschmir, die Felsmonumente im centralindischen Hochlande, im nördlichen Theile der Westghats, in deren Ausläufern gen Osten und den ihnen westwärts (bei Bombay) vorliegenden Inseln, die abenteuerlichen Werke im Süden

---

[1] Heeren, Ideen über die Politik etc. der vornehmsten Völker der alten Welt, I, Abth. III. — P. v. Bohlen, das alte Indien. — Lassen, Indische Alterthumskunde, (neueres Hauptwerk.) — Valentia, Voyages and travels to India etc. — Daniell, Antiquities of India; Excavations of Ellora. — Langlès, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. — Ritter, Erdkunde, V—VII. — Derselbe: die Stupa's etc. — H. Wilson, Ariana antiqua. — Zahlreiche Abhandlungen und Mittheilungen von J. D. nnd A. Cunningham, Chapman, Knighton, Fergusson, Kittoe, Babington, Erskine, Grindlay u. A. m. in den Schriften der asiatischen Gesellschaften, dem Journal of the asiatic society of Bengal, den Transactions of the lit. society of Bombay, dem Journ. of the royal asiatic society, u. s. w. (Besonders wichtig in dem letztgenannten Jonrnal VIII, p. 30, ff., die Abhandlung Fergusson's über die Felstempel.) — Vgl. auch Fergusson, Handbook of Architecture, Tom I.

des Dekan, die der Insel Ceylon und die, welche dem nordwestlichen Ueberströmen der indischen Cultur, Afghanistan hindurch, angehören. Es sind die Zeugnisse ihrer Uebertragung nach den Landen des ferneren Ostens, nach den südöstlich belegenen Inseln.

Dem Inderthum und seinen Monumenten fehlt es, zum grössten Theil, an einer urkundlich festgestellten geschichtlichen Unterlage. Die Ansichten der Forscher über das Alter der Denkmäler, über den Entwickelungsgang des an ihnen hervortretenden künstlerischen Styles wichen bisher vielfach voneinander ab. Erst die jüngste Zeit hat angefangen, von einem unklaren Staunen vor diesen Werken, von willkürlichen Hypothesen über ihren Ursprung zur kritischen Forschung überzugehen. Hienach scheinen gegenwärtig wenigstens die Grundzüge der indischen Kunstgeschichte festzustehen, — ist der Beginn des dortigen monumentalen Schaffens keiner unvordenklichen Frühzeit, vielmehr erst einer Epoche, welche den Berührungen der indischen Welt mit der Cultur des Westens (unter Alexander d. Gr.) folgte, zuzuschreiben. Die indische Kunst schliesst sich der des Westens wiederum als eine jüngere an, gestaltet sich im Einzelnen selbst unter Einflüssen, welche von dort ausgegangen waren. Ihr eigenthümliches Wesen aber und dessen Entfaltung und verschiedenartige Umbildung erscheint von den beiden grossen Factoren des indischen Geisteslebens und der Geschichte des Kampfes derselben abhängig, — von dem Brahmaismus, der volksthümlichen Religion mit ihrem vielgliedrigen Göttersystem, ihren Mythen und Heldengeschichten, und dem Buddhismus, der ascetischen Doctrin, welche das menschliche Gemüth in strenger Sammlung auf sich zurückzuführen bestrebt war, — von dem, auch das Ueberschwänglichste nicht scheuenden phantastischen Sinne des ersteren und dem nüchternen Ernste des zweiten. Der Brahmaismus ist das ältere, den allgemeinen Volkscharakter bezeichnende dieser beiden Elemente, der Buddhismus eine demselben entgegentretende Reform; sein Auftreten oder vielmehr das seines Stifters, des Buddha, gehört dem sechsten Jahrhundert v. Chr. an, der Beginn seiner Herrscherstellung, wenigstens in den nördlicheren Landen Ostindiens, der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Seine Herrschaft dauerte bis zum fünften Jahrhundert nach Chr., von welcher Zeit ab der Brahmaismus wiederum die Oberhand gewann, der den Buddhismus sodann, nach dem Verlauf einer Reihe von Jahrhunderten und zum Theil unter blutigen Verfolgungen, aus den ostindischen Landen gänzlich verdrängte. Mit den Siegen des Buddhismus im dritten Jahrhundert v. Chr. beginnt, soviel wir gegenwärtig irgend zu urtheilen im Stande sind, erst jene Stätigkeit des Sinnes, welche zu einem monumentalen Schaffen führte; mit der erneuten Macht des Brahmaismus gesellt sich der bis dahin befolgten, mehr oder weniger strengen Richtung naturgemäss eine grössere Phantasiefülle hinzu. Die eigensten und künstlerisch bedeutungsvollsten Schöpfungen gehören der Epoche des Wettkampfes beider Mächte an. Nach Besiegung des Buddhismus nimmt dann das Phantastische in stets gesteigertem Maasse überhand, der Art, dass die indische Kunst sich zuletzt in ein abenteuerliches, oft völlig chaotisches Wesen verliert.

Die Geschichte der indischen Kunst gliedert sich, dem Vorstehenden

entsprechend, in verschiedene Perioden, deren Grenzen zwar zumeist nicht sehr scharf zu ziehen sind, deren Unterschiede sich indess doch in hinreichend bestimmter und ausgeprägter Weise bemerklich machen.

Die Vorzeit.

Die Zeit, welche der Herrschaft des Buddhismus vorangeht, hat allerdings dauerbaro Denkmäler auf indischem Boden hinterlassen. Diese gehören jedoch dem Culturvolke des Landes, den Hindu's, — das man als ein in früher, dunkler Zeit von Nordwesten eingewandertes betrachtet, — nicht an. Es sind Steinmonumente von völlig urthümlicher Beschaffenheit, in Anordnung und Zusammenstellung denjenigen durchaus gleich, welche sich im europäischen Nordwesten, namentlich in den keltischen Landen, finden. Im Süden des Dekan und in den Grenzgegenden zwischen Hindostan und den birmanischen Landen hat man derartige Reste entdeckt. Sie sind ohne Zweifel von älteren Stämmen errichtet; mit den Zeugnissen der hinduischen Cultur scheinen sie ausser aller Verbindung zu stehen.

Die Frühgestaltung der letzteren erhellt aus den Schilderungen, welche in den grossen epischen Gedichten des Volkes (deren Abschluss in das vierte Jahrhundert v. Chr. fällt) enthalten sind, und aus einigen wenigen Nachrichten, welche wir bei Gelegenheit von Alexanders Zuge in das Indusland, über die in diesem und im Gangesgebiet vorhandenen Anlagen empfangen. Beide Qnellen lehren uns Städte kennen, welche mit mächtigen Ziegelwällen und Mauerthürmen oder mit Pfahlwerk geschützt, von breiten Wassergräben umgeben waren. Einzelne Städte hatten eine kolossale Ausdehnung; ihr Inneres wird als ein Bild anmuthiger Heiterkeit geschildert, mit reinlicher Bewässerung, mit schattigen Parks, mit Tempeln und Palästen, deren Thore, Höfe, Hallen, Terrassen gepriesen werden, die königlichen Residenzen mit aller Pracht, namentlich mit Goldsäulen geschmückt. Es lässt sich voraussetzen, dass den Bedürfnissen des Lebens, nach Maassgabe der klimatischen Bedingnisso nnd der Erzeugnisse des Bodens, in behaglicher Weise Genüge gethan, dass an Schmuck und Glanz kein Mangel, dass Elemente vorhanden waren, welche der künstlerischen Gestaltung wohl eine eigenthümliche Richtnng zu geben geeignet sein mochten. Dass aber eine solche Richtung sich bereits in bestimmter Weise ausgeprägt, dass sie zur festen Monumentalform geführt hatte, darüber liegt einstweilen kein Zeugniss vor; der nachfolgende, uns bekannte Beginn des monnmentalen Schaffens und die Weise seiner Gestaltung berechtigt vielmehr zn dem Schlusse, dass dies noch nicht der Fall war.

An Angaben über bildnerisches Schaffen scheint es völlig zu fehlen. Doch ist zu bemerken, dass aus den Worten des Dichters manches Mal ein künstlerisches Auge hervorblickt, wiederum nicht ohne die Befähigung, künftigen Gebilden der Kunst einen eigenthümlichen Stempel aufzudrücken. Die Beschreibung weiblicher Schönheit giebt bereits mit Be-

stimmtheit das Ideal, mit charakteristisch weichen, schwellenden, üppigen Formen, dem in späterer Zeit die indische Kunst gern folgte. Im Epos finden sich sehr bezeichnende und ausführliche Stellen der Art. [1]

Erste Periode der indischen Kunst.

Die erste Periode der indischen Kunst, in charakteristisch sich gestaltender Monumentalform, beginnt um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr., der Epoche, in welcher der damalige König der hindostanischen Lande, Asoka, sich und seine Herrschaft zur buddhistischen Religion bekannte. Der künstlerische Typus der Periode ist der einer primitiven Einfalt und Strenge, verbunden mit Elementen, welche aus den ausgeprägten künstlerischen Richtungen der westlichen Lande herüber genommen waren, und nicht ohne ein gewisses phantastisches Element, welches als das dem Volke eigenthümliche bezeichnet werden muss. Die Dauer der Periode ist auf mehrere Jahrhunderte anzusetzen, in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung hinabreichend.

Architektur.

Die Werke der Architektur sind theils Säulen, welche als Siegesdenkmäler des zur Herrschaft gelangten Glaubens errichtet wurden, theils und vornehmlich religiöse Heiligthümer und anderweitige, für die Zwecke des religiösen Lebens ausgeführte Bauanlagen.

Das eigentliche religiöse Heiligthum hat eine bestimmt ausgeprägte schlichte Gestalt, welche aus der urthümlichen Tumulusform hervorgegangen ist. Es ist, einem Grabhügel entsprechend, über einer Reliquie des Stifters der religiösen Sekte, Buddha's selbst, oder eines seiner heiligen Nachfolger in voller compacter Masse errichtet. Die Form ist streng gemessen, halbkugelartig, über einer cylindrischen Basis, die Dimension oft sehr ansehnlich. Die schwellende Bogenlinie, welche das Profil des Denkmales bildet, erscheint für die Richtung des Formensinnes bei den Hindu's von vornherein bezeichnend. Die mystische Doctrin des Buddhismus hat der halbkugelförmigen Erhebung des Monumentes einen besondren symbolischen Inhalt untergelegt: nach ihr ist es ein Bild der Wasserblase, welche nach Buddha's Wort die Vergänglichkeit des irdischen Lebens bezeichnet. Auf seinem Gipfel hat das Monument eine krönende Spitze; diese erscheint in freier dekorativer Behandlung, kegelförmig oder obeliskenartig, oder in einer Form von ausschliesslich symbolischer, ebenfalls durch die buddhistische Doctrin gegebener Bedeutung, als heiliges Schirmdach. Der Name des Monumentes ist Stupa oder

[1] Vergl. u. A. die Schilderung des Apsaras Urwasi im Maha-Bharata, bei F. Bopp, Ardschana's Reise zu Indra's Himmel etc., S. 10, 96. (Die sichre Zeichnung, welche das indische Gedicht enthält, bildet den auffälligsten Contrast gegen die formlose Bildersprache, deren sich im ähnlichen Fall z. B. die althebräische Poesie, im hohen Liede, bedient.)

Tope (jenes Wort im Sanskrit, dies im heutigen Dialect, Beides soviel als Tumulus), **Dagop** (soviel als „Körperbewahrer“, d. i. Reliquienbehälter), auch **Chaitya** (nach der Bezeichnung des Schirmdaches.) — Heilige Einschlüsse, Nebenbaulichkeiten verbinden sich mit der Anlage des Tope. An Stätten, die als besonders verehrte aufzufassen sind, finden sich Tope's zuweilen in erheblicher Anzahl.

Die ascetische Richtung der buddhistischen Religion führte zur Ausbildung klösterlicher Genossenschaften, die letzteren zu entsprechenden baulichen Einrichtungen. Die buddhistischen Klöster, welche mit dem Namen der Vihara's bezeichnet werden, sind Hallenbauten mit anlehnenden Einzelcellen. Grössere Klöster der Art scheinen ihr besonderes Tempelheiligthum zur gottesdienstlichen Versammlung gehabt zu haben: einen mehr oder weniger geräumigen Saalbau und im Grunde desselben ein nach seinen Verhältnissen bemessenes Dagopheiligthum. Von Freibauten der Art ist, vielleicht mit Ausnahme weniger Einzelreste, welche solchen Anlagen angehört haben mögen, nichts erhalten; wohl aber von entsprechenden, im Felsgrottenbau ausgeführten Anlagen. Es scheint, dass einsiedlerische Niederlassungen in natürlichen Felshöhlen hiezu die Veranlassung gaben; die volksthümliche Neigung scheint sich, wenigstens auf gewissen Punkten des Landes, bald sehr entschieden für das geheimnissvoll Schattige des Baues, der sich der Felsmasse einarbeitete, entschieden zu haben. Die Grotten, welche das Gepräge der Versammlungstempel tragen, pflegt man mit dem Namen der Chaitya-Grotten zu bezeichnen.

Das Wesentliche der architektonischen Form, soweit es sich irgend um die Herstellung eines aus einzelnen Theilen zusammengesetzten Ganzen, um die Andeutung einer baulichen Structur, handelt, erscheint als eine naive Nachahmung der Form, der Behandlung, der Ausstattung, welche sich bei einem vorangegangenen Holzbau und dessen Structur ergeben hatte. Es ist zum Theil die völlig trockne Copie eines solchen, nachgebildet im Steinmaterial, der Felsmasse mit dem Meissel aufgeprägt. Dabei aber ist bemerkenswerth, dass augenscheinlich schon in diesen vorbildlichen Constructionen sich ein eigenthümlicher Formensinn ausgesprochen hatte; es zeigt sich, an einzelnen vorzüglichst bezeichnenden Stellen wenigstens, dasselbe schwellende, zur Bogenlinie führende Formenprincip, welches für die Gestaltung des Tope die entscheidende Bedeutung hat, nur gelegentlich zur leichteren spielenden Dekoration umgewandelt, wie sich diese bei dem leicht handlichen Material des Holzes natürlich ergeben musste. Besonders charakteristisch giebt sich diese Behandlung bei der Einrichtung der Chaitya-Grotten kund. Die letzteren bestehen, der Form der altchristlichen Basiliken einigermaassen ähnlich, aus einem breiten Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen, beide an der Hinterseite im Halbkreise geführt, den dort stehenden Dagop hinterwärts umschliessend. Pfeiler trennen die Schiffe und stützen die Decken. Diese sind, namentlich über dem Mittelschiff, in der Weise eines hochaufsteigenden, hufeisenförmig sich ausweitenden hölzernen Tonnengewölbes bedeckt, mit entschieden charakteristischen, stark vortretenden Rundsparren. Den Ursprung dieser merkwürdigen Bildung aufs Bestimmteste

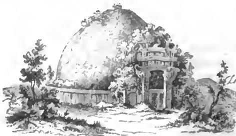
darzulegen, zeigt sich in der in Rede stehenden Frühperiode sogar die Sitte, die Rundsparren oder Rippen des Gewölbes in der That noch aus Holz zu bilden und sie der runden Felsdecke nnr anznheften, während sie erst später mit ans dem Fels herausgemeisselt werden. Ebenso wird in dieser Frühperiode auch das vorragende Schirmdach des in der Chaitya-Grotte befindlichen Dagop, der natürlichen Anforderung entsprechend, noch aus Holz gebildet und erst in der folgenden Zeit durch Steinarbeit ersetzt.

Die Formation des Einzelnen erscheint zum Theil als ein Ergebniss der naiven Handhabung, welche der Holztechnik eigen ist, und der, zunächst in letzterer leicht zu befriedigenden dekorativen Neigung. Zum Theil aber, und in Fällen, wo das ästhetische Bedingniss von wesentlichem Gewichte ist, zeigt sie jene schon erwähnte Aufnahme von Formen einer älteren, künstlerisch durchgebildeten Architektur. Es sind hellenische und persische Formen, welche für diese Zwecke verwandt und nach Erforderniss umgebildet werden.

Die Reihenfolge der indischen Monumente beginnt mit den Siegessäulen des Buddhismus, von denen eine Anzahl an verschiedenen Orten des Gangeslandes, zu Delhi, Allahabad, Bhitari (unfern von Benares), Bakhra und Bettiah (beide unfern von Patna), erhalten ist. Sie sind zum grössten Theil durch Asoka selbst errichtet worden und inschriftlich bekundet. Ihr eigenthümlicher Name ist der der „Löwensäulen", indem sie das Bild eines ruhenden Löwen tragen, welches auf den Namen Bnddha's, als des „Löwen vom Stamme Sakja", anspielt. Sie sind sehr schlank und hoch (über 40 Fuss) und haben — das Nichtvorhandensein eines heimischen Formengesetzes bezeugend — ein bestimmt fremdländisches Gepräge. Das Kapitäl, wo ein solches vorhanden, ist eine Nachbildung des umgestürzten Kelchkapitäles der persischen Architektur. Eine Säule, zu Allahabad, hat statt des Kapitäls einen sculptirten Hals, welcher dem der reicheren griechisch-ionischen Säule mit völliger Entschiedenheit nachgebildet ist.

Es schliesst sich ein Cyklus von Tope-Bauten an, welche sich im centralindischen Hochlande von Malwa, in der Umgegend der Stadt Bhilsa, in mehr oder weniger erhaltenem Zustande befinden. Die bemerkenswerthesten derselben sind die bei dem Orte Sanchi belegenen Tope's, namentlich der grössere von diesen, der ungefähr 120 Fuss Durchmesser und 56 F. Höhe hat und den man nicht ohne Grund ebenfalls noch der Epoche des Asoka zuschreibt. Sein Fnss ist von einem hohen runden Steingitter umgeben, welches die einfach massige Nachahmung eines Holzzaunes enthält und sich durch vier Thore nach aussen öffnet, deren Gerüst, je drei geschweifte Architrave übereinander, von hohen Pfeilern getragen, nicht minder deutlich die Nachbildung der Holzconstruction bezeugt. Vor zweien dieser Thore stehen isolirte Säulen, deren eine wiederum jenes aus der persischen Kunst herrührende

Kapitäl trägt. Die Portalgerüste sind reichlichst mit bildnerischer Sculptur, namentlich mit historischen Reliefdarstellungen, bedeckt; verschiedene, hiebei vorkommende architektonische Darstellungen sind für die Beurtheilung der frühindischen Architektur ebenfalls nicht unwichtig. Es finden sich darunter Darstellungen von Tope's, welche mit ähnlichen Steinzäunen und Thoren umgeben erscheinen und ihre sonstige (in der Wirklichkeit zumeist verlorne) Ausstattung, z. B. die Schirmbekrönung der Gipfel, zeigen. Es finden sich Städteansichten mit starken Mauern und über diesen mit Erkern und leicht construirten kuppelartigen Bauten, die ebenfalls auf eine Holzconstruction und deren spielend phantastische Behandlung zu deuten scheinen. — Die Reste einzelner Nebenbauten bei den Tope's von Sanchi sind nicht von erheblicher Bedeutung.


Der grössere Tope von Sanchi.

Ein im südlichen Indien, bei Amaravati am Krischnaflusse belegener Tope scheint eine ähnliche Ausstattung zu haben wie der grosse Tope von Sanchi.

Andre älteste Tope's gehören der Insel Ceylon an, nach welcher der Buddhismus schon früh übergetragen war, namentlich dem Ruinendistricte der dortigen alten Residenzstadt Anurajapura. Einheimischen Annalen zufolge fällt ihre Erbauung vorzugsweise in das zweite Jahrhundert v. Chr. und die nächstfolgende Epoche. Sie sind in einem mehr oder weniger ruinenhaften Zustande erhalten, doch auch so noch durch ihre sehr kolossalen Dimensionen, gegenwärtig bis zu 140 und 240 Fuss Höhe, ausgezeichnet. Einige kleinere und besser erhaltene Monumente sind später. Unter andern Bauwerken, welche dort in derselben Frühzeit ausgeführt worden, war der neungeschossige (in späterer Erneuung siebengeschossige) Wunderbau des Lohaprâsâda ausgezeichnet; die noch vorhandene Gruppe der sogenannten „tausend Pfeiler" gilt als dessen Rest. Die Pfeiler, nicht hoch und ohne sonderlich künstlerische Formation, dürften das Erdgeschoss des seltsamen Werkes ausgemacht und die Obergeschosse dürften sich, ihrer nicht massigen Anlage und Vertheilung entsprechend, wiederum in einer Holzconstruction luftig emporgegipfelt haben.

Von Grottenbauten, aus den Jahrhunderten zunächst vor Chr. G., findet sich eine besonders alterthümliche Gruppe in Behar, deren sehr einfache, architektonisch wenig ausgebildete Beschaffenheit noch mehr auf ein Einsiedlerlokal als auf ein klösterliches zu deuten scheint. — Eine ausgebildetere Gruppe in der Gegend von Cuttack, am Udayagiri. Dies sind Vihara's von einfacher Anlage, zumeist Pfeilergallerieen von grösserer oder geringerer Ausdehnung, und die Cellen hinter diesen. Die

Pfeilerformen sind abermals die, welche sich bei der Holzbautechnik ergeben hatten, viereckig, in der Mitte (dem eigentlichen Schafttheil) mit abgekanteten Ecken und hiebei, oberwärts und unterwärts, mit einem wohlgeführten Bogenabschnitt. Wandpfeiler, an der Rückwand der Gallerieen, zeigen dieselbe Behandlung bei ansprechend leichten Verhältnissen, darüber ornamentistische Sculpturen, die Andeutungen leichten Gebälkes und über den (wagerecht abschliessenden) Thüren eine dekorative Bogenbekrönung, welche einen der Belege für die ursprünglich erscheinende Neigung der Inder zur Bogen- und Kuppelform bildet. — Dann die für die architektonische Behandlung noch wichtigeren Grotten von Karli, ostwärts von Bombay, und die älteren des grossen buddhistischen Grottenlokales von Ajunta, an der Nordwestseite des Hochlandes von Dekan. Hier finden sich, neben andern Anlagen (Vihara's) die frühsten Chaitya-Grotten. Vorzüglichst bedeutend ist die von Karli, eine Grotte von mehr als 102 Fuss Länge. Sie hat zum grossen Theil noch jenes alte Holzwerk ihres Inneren bewahrt. Die Formation der Pfeiler, durch welche ihre Schiffe getrennt werden, beruht auf überkommenen, wenn auch in einem schon barbarisirenden Sinne behandelten Motiven: schwere breitkanellirte Schäfte auf schwerer Rundbasis, Kapitäle, welche die Form des persischen Glockenkelches noch erkennen lassen, und über diesen phantastische Sculpturen. Der Gesammteindruck des Inneren ist höchst eigenthümlich. Zu Ajunta zwei Chaitya-Grotten, die eine aus der früheren Zeit der in Rede stehenden Periode, ursprünglich ebenfalls mit jenem Holzwerk, in den Formen aber von einfacherer Strenge. Die Pfeiler schlicht achteckig; die andre aus der Schlusszeit der Periode. Dazu gehörig einige Vihara-Grotten, Hallen mit Cellen umher, in der Ausstattnng zum Theil den Grotten des Udayagiri ähnlich, zum Theil den Ansatz zu einer etwas kräftigeren Durchbildung bekundend.



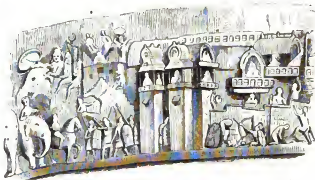
Innere Ansicht der Chaitya-Grotte von Karli.

Bildende Kunst.

Die angeführten architektonischen Monumente sind im Einzelnen mit bildnerisch behandelten Schmucktheilen, zum Theil aber auch mit selb-

ständig bildnerischer Ausstattung versehen. Die Mittheilungen über die letztere sind bis jetzt zwar noch wenig genügend, geben indess über das Allgemeine ihrer kunsthistorischen Stellung doch einige Auskunft.

Zunächst ist der zahlreichen Reliefs zu gedenken, welche jene Portalgerüste des grossen Tope von Sanchi bei Bhilsa bedecken. Ihr Inhalt ist, sehr abweichend von der phantastisch poetischen Sculptur der späteren indischen Zeit, ein streng historischer, ohne Zweifel ein Ergebniss des ernsteren historischen Bewusstseins, welches mit den Siegen des



Relief am südlichen Portalgerüst des grösseren Tope von Sanchi.

Buddhismus hervortrat und welches sich zunächst schon in der Errichtung seiner Siegessäulen bekundet hatte. Es sind die Darstellungen nationaler Kriegsbegebenheiten, mit dem eigenthümlichen Apparat, den diese mit sich geführt hatten; der dabei enthaltenen Darstellung von Architekturen ist bereits gedacht. Sie sollen, obgleich nur in kleinem Maassstabe, lebendig und tüchtig ausgeführt sein. Ueber die Besonderheiten der Behandlung lässt sich einstweilen nichts sagen; die Art des Vortrages erinnert einigermaassen an die naive Erzählungsweise der altasiatischen Sculptur der Euphratlande.

Andre Reliefsculpturen finden sich in den Grotten des Udayagiri, namentlich in der dortigen Ganes-Gumpha-Grotte. Sie scheinen bewegte Scenen des Lebens (ob etwa ebenfalls von historischer Bedeutung, wird nicht gesagt,) zu enthalten. Sie werden in Betreff der Ausführung höchlichst gerühmt und den eben genannten von Sanchi mit Bestimmtheit an die Seite gestellt.

Einige wenige Sculpturen in den älteren Grotten von Ajunta sollen dieselbe künstlerische Beschaffenheit haben. Im Uebrigen waren die letzteren mit Wandmalereien geschmückt, von denen aber nur noch geringe Reste vorhanden zu sein scheinen.

Zweite Periode der indischen Kunst.

Die zweite Entwickelungsperiode der indischen Kunst umfasst die früheren Jahrhunderte unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung, zunächst etwa die Epoche des vierten bis sechsten Jahrhunderts n. Chr., in gewissen Cyklen von Monumenten auch noch die folgenden Jahrhunderte. Es zeigt sich hier eine reichere, im künstlerischen Sinne mehr bewusste und wirksame Fortbildung der in der ersten Periode gestalteten Elemente. Es treten den monumentalen Werken der Buddhisten die Anfänge des brahmanischen Schaffens entgegen. Es machen sich neue, im Einzelnen sehr merkwürdige Einflüsse der Traditionen älterer, und zwar der klassisch antiken Kunst geltend.

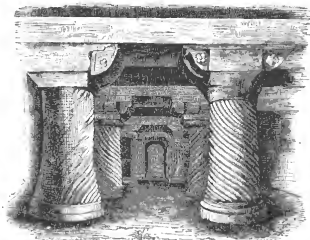
Architektur.

Der Bau der Tope's oder Dagop's als selbständiger Monnmente findet in dieser Periode noch eifrige Pflege. Doch werden reichere Zuthaten, Umbildungen zur gesteigerten Wirkung beliebt. Ein Paar kleinere Tope's im Districte von Anurajapura auf Ceylon, welche in restaurirter Anlage auf unsre Tage gekommen sind, gewähren für ein derartiges Streben ein zunächst charakteristisches Beispiel. Sie haben an sich die schlichte und klare Kuppelform (bei dem einen, dem sogenannten Thupa-rámaya-Dagop, in vorzüglich edlem Bogenprofil) und oberwärts eine, schon bemerkenswerthe Bekrönung in Form eines Obeliskenthürmchens; vornehmlich aber zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie von mehreren Kreisen höchst schlanker Pfeiler mit phantastisch bildnerischen Kapitälen, deren reichliche Menge ein wundersames Linienspiel um das Denkmal hervorbringt, umgeben sind.

Dann, und vorzugsweise sind es die nordwestlichen Lande, welche mit einer überaus grossen Anzahl von Tope's dieser Periode oder von den Resten solcher erfüllt sind. Sie beginnen im Induslande, auf der Ostseite des Stromes, im Districte von Manikyala, und begleiten, über 100 an der Zahl, die ehmalige „grosse Königsstrasse", welche westwärts des Indus Afghanistan durchzieht, die Gegenden des Kabulstromes entlang, bis Begram hin. Bei den Untersuchungen ihres Inneren hat man ausser den buddhistischen Reliquien, welche darin niedergelegt waren, mannigfache Münzfunde gemacht; den letzteren zufolge sind sie zum grossen Theil der Epoche des vierten und fünften Jahrhunderts zuzuschreiben; die Sitte ihrer Errichtung dürfte indess bis gegen das achte Jahrhundert, da die arabischen Verwüstungen des Landes begannen, hinabreichen. Der grosse Tope von Manikyala, noch in mächtiger Breite lagernd, hat eine Höhe von 80 Fuss; seine cylindrische Basis zeigt sich aber schon durch Anordnung eines Pilasterwerkes, welches dieselbe umgiebt, ausgezeichnet. Bei den afghanistanischen Tope's steigt die Basis mehr und mehr in die Höhe, so dass das Monument öfters einem schweren

kuppelgekrönten Rundthurme ähnlich wird. Sie empfängt dann mancherlei dekorative Ausstattung, die sich bei den in den Gegenden von Jelabad und Kabul belegenen Tope's häufig zu einem Kranze zierlicher Pilasterarkaden gestaltet. Die Form dieser Arkaden kann auf indische Holzbogenformen zurückdeuten, wobei ein Wechselbezug zu den Formen der unten zu besprechenden Monumente von Kaschmir annehmbar sein dürfte; sie kann möglicher Weise aber auch auf antikisirender Tradition (etwa unter neupersischer Vermittelung) beruhen. An der Angabe näher erläuternder und vielleicht entscheidender Details fehlt es noch.

Es kommen sodann für diese Periode einige buddhistische Grottenmonumente in Betracht, einige zu Ajunta und die zu Baug, im Norden des Nerbudda-Stromes, befindlichen. Es sind Vihara's von vollentwickelter Anlage, geräumige, von einem Pfeilerumgange getragene Hallen, ringsumher von den kleinen Cellen umgeben. Die Architektur entfaltet sich in den Hallen beiderseits zu eigenthümlich edeln, fast klassischen Formen. In den Grotten von Ajunta sind es wiederum die Elemente des Holz-



Innere Ansicht der grösseren Grotte zu Baug.

baues, welche hiezu die Motive gaben, die Decke völlig als ein Balkenwerk behandelt, über den Pfeilern stark ausladende Consolen von glücklich klassischem Profil, welche die Deckbalken zu tragen scheinen, die Pfeiler selbst straff gebildet, durch Abkantungen im Schafttheil, Kanellirungen, Eckübergänge zum Theil von rein künstlerischer Wirkung. Zu Baug eigenthümlichere Elemente, z. B. starke Rundpfeiler mit gewundenen Reifen; dabei in Kapitäl- und Fussgesimsen und fast noch mehr in den auch hier angewandten Consolen eine Bildungsweise, welche geradehin auf späthellenische Formen zurückdeutet. In beiden Gruppen

ausgezeichnete Wandmalereien, deren Ornamentik, namentlich zu Baug, im Einzelnen nicht minder aus der Antike hervorgegangen erscheint.

Eigenthümliche Monumente, von den bisher beobachteten Anlagen abweichend, finden sich in Kaschmir. Sie gehören der späteren Zeit dieser Periode an, indem sie bis in das neunte und selbst bis ins zehnte Jahrhundert hinabreichen; wie früh sie beginnen, dürfte schwer nachzuweisen sein. Sie sind wesentlich, vielleicht bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen, brahmanische Heiligthümer, freistehende Tempel von kleinen oder von grösseren Dimensionen, mit der gegliederten Architektur des den Tempelhof umgebenden Mauereinschlusses. An ihnen entfalten sich die Grundzüge eines dekorativ ausgestatteten Freibaues, und sehr bemerkenswerther Weise sind es auch hier aufs Neue die Bedingnisse einer Holzconstruction oder einer mit den Mitteln der letzteren spielenden Dekoration, was zunächst die Formen bestimmt. Das Monument pflegt, wenigstens in seinem Haupttheil, einen quadratischen Unterbau zu haben und sich leicht emporzubauen. Die hochaufsteigende Bedachung (zuweilen mit Nachahmung einer Bretterverbindung) ist übereinander gegipfelt, aus zwei vorragenden Dächern bestehend, mit einer Art von Erkerfenstern versehen; das Ganze jedenfalls einer Composition leichten Materiales nachgebildet. Die Wände haben ein leichtes Nischenwerk mit spielend gebrochenen Bögen und hohen Giebeln darüber, wobei eine leistenartige Behandlung und Verbindung nicht minder — wie an den frühsten Bogenformen der Udayagiri-Grotten — auf die Motive der Holztechnik zurückdeutet. Derartiges Nischenwerk pflegt zugleich an den Wänden der Tempelhöfe hinzulaufen, doch in Verbindung gesetzt mit vortretenden starken Säulen und Gebälken, die, in wesentlich andrer Behandlung, die Herübernahme barbarisirt antiker Formen anzeigen. Es sind in den Säulen charakteristisch dorische Formen, im Einzelnen den Motiven spätrömischer Dekorationsweise entsprechend, während die Gliederungen auf wunderliche Weise Spätbellenistisches in einer Umwandlung, welche fast an byzantinische Gefühlsweise anklingt, zur Schau tragen. Dieselbe Formation des Details mischt sich dann auch den Gliederungen der eigentlichen Tempelheiligthümer ein, und namentlich an ihren Basamenten erscheinen Profile, welche im Einzelnen auffällig an späthellenische Motive erinnern. — Die Denkmäler selbst geben diese Elemente, je nach ihrem Alter, in strenger und schwerer, in klarerer, zum Theil auch schon



Tempel von Payach in Kaschmir.

in willkürlicher Behandlung. Sie erstrecken sich, zumeist in Ruinen, einige auch in wohlerhaltenem Zustande, das Thal des Beratflusses entlang, im Osten und im Westen der Hauptstadt (Srinagar oder Kaschmir).

Für die Aufnahme der antikisirenden Elemente dieser Periode dürfen, wie es scheint, vorzugsweise die indobaktrischen oder indoskythischen Lande, wo voraussetzlich die Grundzüge einer hellenistischen Cultur sich aus früheren Zeiten her erhalten hatten, möglicher Weise auch die ihnen benachbarten sassanidischen Lande in Betracht kommen. Die mächtige Ausdehnung des indischen Buddhismus durch diese Gebiete des Westens, welche durch die Fülle der Tope's von Afghanistan bezeugt wird, scheint hiebei die sehr natürliche Vermittelung zu bilden.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst dieser Periode besitzt in den genannten Grotten von Ajunta und von Baug höchliehst gepriesene Denkmäler, — Wandmalereien, von denen einstweilen jedoch noch Nichts durch Abbildungen zu unsrer näheren Kenntniss gebracht ist. Im Allgemeinen ist hiebei zu bemerken, dass der Buddhismus in den Zeiten seiner reineren Bethätigung der körperlich plastischen Darstellung abhold erscheint. Jene Reliefcompositionen der vorigen Periode, die eine Ausnahme hievon machen, dürften in der That mehr der politischen als der religiösen Auffassung angehören, während die jüngeren Buddha-Sculpturen zumeist schon eine Entartung seiner eigenthümlichen Richtung bezeichnen, sich schon einer abweichenden Auffassungsweise anbequemen oder eine Vermischung der verschiedenartigen Doctrinen bekunden. Es ist hierin eine gewisse Verwandtschaft mit der Sinnesweise der griechisch-christlichen Kirche und ihrem Verhalten zur künstlerischen Production.

Unter den Malereien zu Ajunta werden besonders die der sogenannten Zodiakus-Grotte gerühmt. Auf der einen Wand der inneren Halle sieht man hier eine grosse Procession mit Elephanten, auf der andern eine Jagd, unter deren Gebilden sich ein Löwe besonders auszeichnet. Andre Darstellungen sind in der Gallerie vor der Halle, darunter eine, welche man für die eines Zodiakus gehalten hat. Der Styl scheint dem Conventionellen der europäischen Kunst des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts einigermaassen zu entsprechen. — Zu Baug erscheinen ebenfalls Processionen, mit der Figur des Buddha, Jagdscenen und Schlachten; Pferde und Elephanten von trefflicher Zeichnung; die Farben lebhaft, braun, hellroth, blau und weiss; die Zeichnung kühn, der Pinsel frei geführt. Alles hier Erhaltene wird dem, was die heutigen Hindu's in der Kunst der Malerei zu schaffen vermögen, wesentlich vorangestellt.

Einige wenige buddhistische Sculpturen von abenteuerlicher Kolossalität, die hier anzuführen sein dürften, scheinen ihre Entstehung besonderen Verhältnissen oder Einflüssen zu verdanken. Als solche sind namentlich ein Paar riesige Buddhafiguren zu nennen, die sich, im entlegensten

Westen, in den Nischen einer Felswand bei **Bamiyan** befinden. Die eine ist 120 Fuss hoch. Die Gewandung dieser Ungeheuer war aus einer Stuckmasse angefügt; gegenwärtig sind sie höchst beschädigt und entstellt. Die Nischenwölbungen enthalten die Spuren von Malerei.

An den Monumenten von Kaschmir finden sich Sculpturen mythischen Inhalts, die indess keine ausgezeichnete Bedeutung zu haben scheinen.

Dritte Periode der indischen Kunst.

Die dritte Periode (nebst den, in dieselbe hinabreichenden Ausläufern der zweiten) fällt in die mittleren Jahrhunderte des Mittelalters, vornehmlich in die Zeit vom siebenten oder achten Jahrhundert bis zum elften, mit Anschluss der nächstfolgenden Epoche bis ins dreizehnte Jahrhundert hinab. Ihrer früheren Zeit gehören die letzten Werke des Buddhismus an, welche Ostindien besitzt; in ihrem Verlauf bethätigt sich der Brahmaismus, aufs Neue zu seinem alten Herrscherrechte gelangend, mit glänzenden und umfassenden Werken. Diese haben überall die phantastische Fülle, welche aus dem Wesen des Brahmaismus hervorging, während die letzten buddhistischen Werke, nicht unberührt von den Neuerungen, in ihrem eigenthümlichen Charakter schwankend erscheinen. Neben beiden sind die Werke der Jaina-Sekte zu bemerken, die eine Vereinigung der grundsätzlich verschiedenen Elemente bezweckte; die künstlerische Unklarheit (auch Rohheit) ihrer Leistungen scheint ein natürliches Ergebniss solches Strebens. Es ist vorzugsweise der Grotten- und Felsbau, mit den ihm angehörigen bildnerischen Werken, worauf der künstlerische Sinn dieser Periode gerichtet ist; die Anlagen der Art entfalten sich in höchst mächtiger, prachtvoller, staunenswerther Weise.

Architektur.

Die **buddhistische** Architektur befolgt die Anlagen der früheren Perioden, in der Art jedoch, dass selbständige Tope-Bauten, in ihrer schlicht primitiven Form, gar nicht mehr oder etwa nur in höchst vereinzelten Beispielen vorkommen und die Behandlung des Einzelnen in den Vihara- und Chaitya-Grotten zum Theil denjenigen Formen folgt, welche sich aus der veränderten Geistesrichtung, aus der Entfesselung der Phantasie durch den Brahmaismus, ergaben.

Die **brahmanische** Architektur schliesst sich im **Grottenbau** der buddhistischen Anlage, welche sie als eine ausgebildete vorfand, zunächst unmittelbar an. Von der Form der Chaitya-Grotte, die aus den besondern rituellen Bedingnissen des Buddhismus hervorgegangen war, konnte sie freilich keinen Gebrauch machen; diese wiederholt sich also in den brahmanischen Anlagen nicht. Dagegen fand sie das minder bedingte System der Vihara-Grotte auch für ihre Zwecke, — für die des Göttertempels, sehr passend. Sie meisselte ähnliche, zum Theil sehr ausgedehnte Pfeilerhallen in den Fels, liess die dieselben umgebenden kleinen buddhi-

stischen Mönchs-Cellen weg, ordnete, statt der letzteren, Wandnischen für bildnerischen Schmuck an und fügte nur im Grunde der Anlage eine, insgemein etwas grössere Cella, als Sanctuarium mit dem Bilde oder dem Symbol der Gottheit, hinzu. — In der Behandlung der architektonischen Einzelformen knüpfte sie nicht minder an die gegebenen Elemente an, gelangte aber bald dazu, dieselben in abweichender, höchst eigenthümlicher Weise durchzubilden. Jene mehr oder weniger freie Nachbildung von Holzbauformen, welche der Buddhismus bisher in seinen Grottenbauten beobachtet hatte, beruhte doch nur, wie günstige Erfolge auch im Einzelnen hervorgetreten waren, auf einem dekorativen Streben; ein künstlerischer Ausdruck der natürlichen Bedingnisse eines Grottenbaues war darin nicht hervorgetreten. Jetzt wurde dieser Ausdruck gewonnen, wurde — das eigenthümlichste, charaktervollste und künstlerisch bedeutsamste Erzeugniss der indischen Architektur — eine Pfeilerform erschaffen, welche es aussprach, dass sie die Bestimmung hatte, eine Decke von der Last eines Gebirges zu tragen. Es ist eine Pfeilersäule: ein starker hochkubischer Untersatz, ein sehr kurzer bauchig schwellender Schaft und ein Kapitäl von der Form eines mächtig hinausquellenden Pfühles; darüber insgemein starke, breite Consolen, zur Unterstützung der Architravstreifen der Decke. Composition, Form, Einzelgliederung der Pfeilersäule lassen sich auf schon vorhandene Einzelmotive, auf das schon früh eintretende schwellende und quellende Formenprincip der indischen Kunst zurückführen: das Ganze in solcher Erscheinung und Behandlung ist dennoch ein wesentlich Neues, ist etwa die meisterliche Sammlung und Vereinigung des bis dahin Zufälligen und Zerstreuten. — Zu bemerken ist dabei allerdings, dass auch diese Pfeilersäule, bei dem Mangel eines fest-künstlerischen Bewusstseins im gesammten Inderthum, kein ordnungsmässiges System zur Folge hatte, dass sie in wirklich befriedigender Ausbildung nur an einigen wenigen Monumenten gefunden wird und dass es an mancherlei willkürlichen Spielarten der Form nicht fehlt. Eine eigenthümliche Abart strebt wiederum nach dem Eindrucke einer gewissen Zierlichkeit, indem sie den kurzen Säulenschaft straffer und dabei mit vielfacher Zierde versehen bildet und den schweren Pfühl des Kapitäles durch ein Oberglied mit volutenartig niederhängenden Ecken in fast spielender Weise halb verhüllt.

Gleichzeitig bildete die brahmanische Architektur den Freibau in sehr reicher und eigenthümlicher, aber von vornherein in einer barock phantastischen Weise aus. Es kommen hiebei zunächst und vorzugsweise die eigentlichen Tempel, welche das Götterbild einschliessen, und die in den heiligen Tempelbezirk führenden Thore in Betracht. Beide werden gern in pyramidalisch aufgegipfelter Form gebildet; die Tempel führen dabei den Namen der Vimána's, die Thore den der Gópura's; (die Europäer pflegen die indischen Tempel im Allgemeinen mit dem Namen der Pagoden zu bezeichnen.) Die Motive zu solcher Gestaltung liegen, wie es scheint, in den früheren Erzeugnissen des Freibaues vor. Wenn einerseits die thurmartig erhobenen Tope's den Sinn für derartige Erscheinungen geweckt und genährt haben mochten, so war es andrerseits ohne Zweifel der in luftigen Geschossen übereinander gereihte Holzbau,

was zu den Besonderheiten dieser Composition die ursprüngliche Veranlassung gab. Die Portalgerüste des Tope von Sanchi, der Lohaprâsâda von Ceylon in seiner voraussetzlichen Beschaffenheit, die Monumente von Kaschmir scheinen verschiedenartige Vorstufen zu diesen Pyramidenbauten zu bezeichnen. Die letzteren steigen ebenfalls in einer Anzahl von Dachgeschossen empor, die Absätze mit Pilaster- oder Leistenwerk versehen, die vortretenden Dachungen (dem allgemeinen nationellen Formengefühle entsprechend) rundlich geschweift und vielfach von erkerartigen Vorsprüngen unterbrochen, das oberste Geschoss kuppelartig ausgerundet. In dem Ganzen ist die feste künstlerische Consequenz schon der Wirkung eines betäubten Staunens mehr oder weniger zum Opfer gebracht.

Gelegentlich steht ein Säulenbau mit diesen pyramidalischen Denkmälern, an ihrem Untergeschosse, in Verbindung; ausserdem scheint er, in offnen Hallen, die Tempelbezirke vielfach erfüllt zu haben. Seine Behandlung deutet wiederum auf die Elemente der Holztechnik, — mit leichtem Architrav, Consolen, überhängendem Schattendach — zurück, während ein pfühlförmig gebildetes Capitäl eine ähnliche Richtung des Formensinnes wie bei den Pfeilersäulen der Grottentempel ankündigt. Ein bestimmtes System scheint sich bei dem freien Säulenbau noch weniger ausgebildet zu haben. —

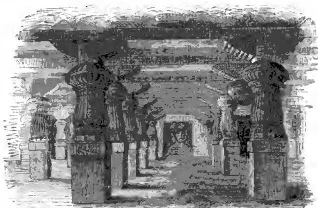
Den Grottenbauten treten mächtige monolithe Freibauten von jener pyramidalischen Form, mit dem Meissel aus der vollen Felsmasse gearbeitet, zur Seite. Theils erscheinen sie, fast wunderlich, in grosse Felsvertiefungen, offne Felshöfe, eingesenkt; theils erheben sie sich, künstlerisch formirte Riesenklippen, aus der freien Fläche.

Die überwiegende Anzahl der Grotten- und Felsmonumente dieser Periode [1] ist im nördlichen Theile der Westghats und ihren Ausläufern belegen.

Ein Theil der Grotten von Ajunta, die jüngeren des dortigen Lokales, gehört zunächst hieher. Sie sind, wie die übrigen daselbst, noch rein buddhistisch und in der Anlage von den früheren nicht verschieden. In den Pfeilern der Vihara's charakterisirt sich die Spätzeit zum Theil in einer gewissen Zwitterhaftigkeit, indem die Einführung kräftigerer Gesammtformen mit einer gehäuften Verwendung feiner Einzelformen, die zu ihnen nicht mehr stimmen und kleinlich erscheinen, verbunden ist. Eine Chaitya-Grotte ist reich ausgestattet, aber mangelhaft behandelt. — Die Insel Salsette (bei Bombay), besonders der dortige Ort Kennery, bildet ein spätbuddhistisches Grottenlokal. Eine ansehnliche Chaitya-Grotte ist eine nicht sehr glückliche Nachahmung der von Karli. — Dhumnar in Nord-Malwa hat eine Mischung buddhistischer und brahmanischer Grotten, zumeist von nicht erheblicher Bedeutung. Ausgezeichnet ist ein, in einer Felsvertiefung stehender monolither Tempel. — Vorzüglichst berühmt, das glänzendste der indischen Grottenlokale, ist das von Ellora. Hier herrschen die im Obigen bezeichneten kräftigen For-

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 9.

men, durch welche sich diese Periode charakterisirt, und die verschiedenartigen Modificationen derselben vor, während einzelne, der Jaina-Sekte angehörige Grotten mit schlichteren viereckigen Pfeilern versehen sind. Die südliche Gruppe der Grotten ist noch buddhistisch, mit einer glänzenden Chaitya-Grotte (dem sogenannten Wiswakarma-Tempel); dann folgen einige jener Jaina-Grotten; auf diese die Reihe der zum Theil sehr prächtigen brahmanischen. Unter den letzteren ist die grosse Dumar-Lena-Grotte ein vorzüglichst edles Beispiel der strengen Ausbildung der Pfeilersäule, ist das sogenannte Grabmal des Ravana das Hauptbeispiel jener reicheren und zierlicheren Umbildung (mit dem volutenartig niederhängenden Gliede über dem Pfühl des Kapitäles). Der höchst glanzvolle Kailasa ist das phantastische, aber auch schon barocke Prachtstück monolithen Freibaues, der aus tiefer Felsschlucht emporsteigt, im Inneren



Im Inneren der Hauptgrotte zu Elephanta.

eine geräumige Tempelhalle enthält und mit mannigfachen Vor- und Nebenbauten, Denkmälern, Hallen und Gallerieen in Verbindung steht. Die zusammenhängende Tempelgruppe des Indra-Subha, das jüngste der Monumente von Ellora, hat Grotten von wiederum eigner dekorativer Behandlung der Pfeiler und in ihrem Vorhofe einen kleineren monolithen Tempel. — Die Insel Elephanta (bei Bombay) hat unter ihren Grottenanlagen einen Haupttempel, der sich in gediegen strenger Behandlung der Dumar-Lena-Grotte von Ellora zur Seite stellt. — Andre Grottenlokale, wie die von Mhar und Nassuk, erscheinen minder bedeutend oder minder rein in der Behandlung.

An der Coromandelküste, unfern von Sadras, liegen die Felsmonumente von Mahavellipore, ursprünglich: Mahamalaipur. Auch hier finden sich Grottentempel, aber von einigermaassen abweichender Beschaffenheit, barocker, mit schlankeren Säulen, den Formen des Freibaues sich wiederum mehr annähernd. Ausserdem eine Anzahl mono-

lither Denkmäler, die sogenannten „Rat'has“, welche sich über dem freien Boden zumeist in den Formen des pyramidalischen Freibaues erheben. Die Monumente von Mahavellipore sind als die jüngsten Werke des Felsbaues, dem Schlusse der dritten Periode angehörig, zu betrachten.

Von eigentlichen, mit Steinen oder Ziegeln aufgeführten Freibauten, welche mit Bestimmtheit dieser Periode zuzuschreiben wären, ist bis jetzt Weniges näher bekannt. In der Nähe der Monumente von Mahavellipore befindet sich eine aus Werkstücken errichtete Pagode von pyramidalischer Form, welche mit jenen ungefähr gleichzeitig sein dürfte.



Pagode zu Mahavellipore.

Vorzugsweise scheinen hieher die Pagoden auf den heiligen Gebieten von Orissa, in der Gegend von Cuttack, zu gehören. Unter ihnen die berühmte, im Jahr 1198 erbaute Pagode von Jaggernaut. — Ob und welche von den südindischen Pagoden hier anzuschliessen wären, ist einstweilen nicht wohl zu bestimmen.

Bildende Kunst.

Das Wesen der dritten Periode der indischen Kunst bekundet sich nicht minder anschaulich in reich entfalteten bildnerischen Werken.[1] Die Fülle von Phantasie und Leben, welche das Eigenthum der in dieser Zeit zur Herrschaft gelangenden geistigen Macht ist, spricht sich vorzugsweise in der Fülle der Gestaltungen aus, die in plastisch körperhafter Gegenständlichkeit aus der architektonischen Masse hervortreten.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 11.

Auch der **Buddhismus** entzieht sich diesem Drange nicht; seine jüngeren Monumente sind mehrfach mit plastisch bildnerischer Ausstattung versehen. Doch herrscht hier stets noch, in grösserem oder geringerem Maasse, jene geistige Strenge vor, auf welche der Charakter seiner Doctrin, seiner Lebenswirkung gegründet ist. Bei diesen seinen Bildwerken kommt es mehr auf den symbolischen Zweck, auf die Bedeutung, als auf naiven Lebensgehalt an. Es ist etwas Typisches, Conventionelles in ihnen. So namentlich in dem Bilde des Stifters der Lehre, Buddha's, welches sich als Vorbild des geistig erhöhten Seins in dieser Spätzeit häufig wiederholt, besonders an der Vorderseite der Dagopheiligthümer: sitzend (in den jüngsten Bildern mit untergeschlagenen Beinen), in tiefstes apathisches Sinnen versunken, dienende Gestalten um ihn her. In einzelnen Fällen mischt sich buddhistische mit brahmanisch mythischer Darstellungsweise, gelangt dabei indess nicht zu besonders glücklichen Erfolgen. (Solcher Mischung scheinen namentlich die der Jaina-Sekte angehörigen Darstellungen zu entsprechen.)

Aufs Reichlichste sind die Architekturen des **Brahmaismus** mit Sculpturen versehen, in der Regel mit **Hautrelief-Darstellungen**, welche die Wandnischen der Grottentempel ausfüllen, die geeigneten Räume der Freibauten, namentlich jener pyramidalischen Monumente, bedecken. Auch selbständige Felssculpturen, ohne Bezug auf unmittelbare architektonische Umgebung kommen vor. Diese Bildwerke gehören ausschliesslich der Welt der Mythe, dem Götterleben, der heroischen Sage, den Anschauungen, welche sich hievon bereits dichterisch, besonders in den epischen Gedichten, festgestellt hatten, an; von einer Vergegenwärtigung real historischer Ereignisse scheint gänzlich abgesehen. Es ist das freie Reich der Phantasie, das nur in sich bedingte Gesetz eines solchen, was in diesen Bildwerken zur vollen körperhaften Ausprägung gelangt; es entfaltet sich zu einer Idealbildung, der volksthümlichen Richtung gemäss, welche von den Schauern der Gedankeneinsamkeit zu den Wonnen der Natur, zu ihren Widerspiegelungen im eignen Gemüthe heimgekehrt war.

Die menschlichen Gestalten sind zumeist nackt gebildet, nur selten und nur zum geringen Theil mit eigentlicher Gewandung versehen, gern aber mit schmückender Zuthat ausgestattet, auf dem Haupte, am Halse, an den Gelenken der Hände und Füsse. Es ist das Wohlgefühl der reinen Naturbildung, was sich hierin zunächst ausspricht, die unverholene Lust an derselben. Die Gestalten zeichnen sich in edlen Verhältnissen, nicht ohne Sinn für den Zusammenhang der Formen. Diese haben zumeist einen weichen Reiz, in der Bildung an sich wie in den Linien der Bewegung ein still befriedigtes Dasein ausdrückend. Der Grundzug der männlichen Figuren ist hiedurch vorherrschend der einer eignen jugendlichen Milde, welche sich nicht selten bis zu einem fast schüchternen Ausdrucke steigert. Die weiblichen Gestalten entfalten sich, aus solcher Weise der künstlerischen Auffassung, manches Mal zu einer fast wundersamen Anmuth; voll in Brust und Hüften, elastisch in den Gelenken, weich geschmolzen in den Linien der Bewegung, erscheinen sie als Bilder des süssesten Versunkenseins der natürlichen Existenz, zumal in Dar-

stellungen, wo sie mit untergeschlagenen Beinen in kosender Gruppe sitzen. Aber freilich giebt sich das Alles eben nur wie die Verkörperung eines träumerischen, fast pflanzenhaften Daseins. Es fehlt diesen Gestalten, oder doch ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, nicht etwa nur jene Andeutung stärkerer Muskelkraft und die hierauf beruhende markvollere Bewegung, welche ein zum Handeln berufenes Geschlecht ankündigt; es fehlt, was noch mehr ins Gewicht fällt, jener tiefere Impuls, der den Körper als Organ eines geistigen Willens erkennen lässt, der Form und Bewegung zum Ausdrucke sittlichen Daseins oder der Conflicte eines solchen macht und durch den das Wesen der wahrhaft künstlerischen Idealität bedingt wird.

Eine Ausgleichung dieser Mängel strebt die indische Kunst durch phantastische Mittel an, durch Umbildungen der natürlichen Form, die, ob dem Ursprunge nach auch mehr oder weniger sinnbildnerisch, doch das Gebiet der Anschauung (der mythisch-volksthümlichen) einhalten. Indem sie sich nicht vermögend fühlt, ihre träumerischen Gestalten zur volleren Lebenskraft wachzurufen, glaubt sie dem Bedürfniss durch vermehrte Gliederfülle begegnen zu können. Sie giebt den Gestalten, welche die Befähigung zum mehr als gewöhnlichen Handeln ausdrücken sollen, eine grössere Anzahl von Armen; sie giebt denen, welche mehr als der gewöhnliche Mensch zu denken haben, mehrere Häupter. Oder sie verbindet, wie manche andre Kunst des früheren Alterthums, das Verschiedenartige, indem sie z. B. Thierhäupter von besonders charakteristischem Ausdrucke dem menschlichen Leibe zufügt. Sie bildet auch sonst Gestalten von seltsam barocker Erscheinung. Es ist eine ungeheuerliche, dem unbefangenen Sinn widerstrebende Welt, welche sie hiebei mit jenen naiv natürlichen Bildungen in nächste Berührung setzt. Aber das Naive wirkt auf jene in der That zurück. Bei den vielgliedrigen Gestalten weiss sie doch die der Natur entsprechende Hauptform festzuhalten und dieser das Uebrige mehr nur in der Weise eines Zubehörs anzufügen. Bei der Zusammensetzung des Verschiedenartigen weiss sie hier und dort umzuformen, dass in der That der Anschein des innerlich Zusammenhängenden erreicht wird, — dass z. B. der Gott Ganesas, welcher das Haupt eines Elephanten trägt, auch in seinen menschlichen Theilen einigermaassen auf dieses elephantische Gewicht hin vorgebildet erscheint. Sie weiss bei andern barocken Bildungen nicht minder einen gewissen innerlichen Einklang zu bewahren. Es ist in der That wenigstens eine traumhafte Realität, zu welcher sich auch diese Erscheinungen ausbilden. Die letzteren stehen hiemit zu dem Traumleben jener naiveren Gestalten in einem eignen Wechselverhältnisse.

Es ist endlich das natürliche Ergebniss einer künstlerischen Richtung, in welcher Gefühlsleben und Phantasie entschieden vorherrschen und das Vermögen zur nachwirkenden That und die Strenge des sittlichen Bewusstseins fehlen, dass sie wohl im Kreise der beschränkteren Composition, nicht aber in derjenigen, die eine umfassendere Handlung zur Anschauung bringen soll, Ansprechendes leistet. Wie in Einzelgestalten, so ist die indische Kunst auch in einzelnen, minder umfangreichen Gruppen oft sehr glücklich. In figurenreichen Scenen dagegen fehlt der ordnende Sinn,

der hierin das Verhältniss des gegenseitig sich Bedingenden, das von Entwickelung und Folge vorwalten liesse; diese pflegen im Gegentheil überhäuft und wirr zu sein.

Die Sculpturen der Grotten von Ellora,[1] und unter diesen die am dortigen Kailasa befindlichen, enthalten — soweit bis jetzt unsre Kenntniss der bildenden Kunst der Inder in jener Glanzepoche des Brahmaismus reicht — die vorzüglichst anschaulichen und werthvollen Beispiele der eigenthümlichen Richtung, zu welcher sie sich entfaltete, der Vollendung, welche sie darin zu erreichen vermochte. In der That finden sich hier mannigfache Werke, welche bei dem Innehalten jener weicheren und zarteren Behandlungsweise, namentlich in weiblichen Gestalten, durch den freien, selbst edlen Natursinn unsre Bewunderung hervorrufen, welche durch den Anstand, mit dem der Künstler die monstrosen Bildungen zu



Sculptur zu Ellora.

fassen vermocht hat, in einzelnen durch die Energie der Bewegung, in andern durch die keck phantastische Laune auf ein lebendiges Interesse Anspruch haben. — Auch die Sculpturen des Haupttempels von Elephanta[2] enthalten charakteristische Darstellungen. Bemerkenswerth ist hier u. A. ein eigenthümlich seltsames Werk, eine dreiköpfige Kolossalbüste, welche die indische Dreieinigkeit (Brahma, Vischnu und Siva, die drei obersten Götter, die als Ausströmungen Eines höchsten Urgeistes unter dem Namen des Trimurtis zusammengefasst werden,) darstellt. Der reiche Kopfschmuck dieser Büste bewegt sich, charakteristisch für das Formengefühl der Zeit, in schon sehr weichen, fast regellos gebildeten Zierraten, denen des europäischen Rococostyles völlig vergleichbar. — An den Monumenten von Mahavellipore (Mahamalaipur)[3] und an Felswänden neben denselben befindet sich eine erhebliche Anzahl von sculptirten Darstellungen, zum Theil von höchst ausgedehntem, figuren-

[1] Vergl. Melville Grindlay, in den Transactions of the roy. asiat. society, II, P. I, p. 326; P. II, p. 487. — Denkm. d. K., Taf. 11, Fig. 6 u. 8. — [2] Vergl. Erskine, in den Transactions of the lit. society of Bombay, I. — Denkm. d. K., Taf. 11, Fig. 2. — [3] Vergl. Babington, in den Transactions of the roy. as. soc., II, P. I, p. 258. — Denkm. d. K., Taf. 11, Fig. 3. 4. 7. 9. 11.

reichem Inhalte, die aber zumeist schon eine Entartung der künstlerischen Richtung erkennen lassen. Theils befolgen sie noch jenes Gesetz einer feineren Formenbehandlung, das indess kaum in einzelnen Figuren noch eigentlich Erfreuliches hervorgebracht hat; theils und vorzugsweise erscheint die Bildung der Gestalten derb, schwer, ungeschickt. Dabei aber ist in den letzteren zuweilen eine eigenthümliche, auch in der Verschiebung der Körpertheile nicht unglückliche Energie der Bewegung wahr-



Kampf mit dem Büffeldämon. Sculptur zu Mahavellipore.

zunehmen. Eine dieser Sculpturen, welche Durga, Siva's Gattin, auf einem Löwen reitend und im Kampfe mit einem Büffeldämon darstellt, hat durch die dramatische Bewegung der Handlung und manches Nebensächliche ein eigenthümliches Interesse, während allerdings (wie überall bei grösseren Scenen der Art) eine geschlossene Composition nicht erreicht ist.

Schlussperiode der indischen Kunst.

Es folgt die Schlussperiode der indischen Kunst, etwa seit den Zeiten des dreizehnten Jahrhunderts. Neue Richtungen bahnen sich nicht weiter an; das Geheimnissvolle und grossartig Kühne des Felsenbaues hat keine Nachfolge mehr. In den nördlichen Landen wird die umfassendere Thätigkeit im monumentalen Schaffen durch die Herrschaft des Islam, wenn auch nicht unterdrückt, so doch wesentlich beschränkt. Im Süden bewährt sie sich noch in sehr umfassenden Unternehmungen, welche das gewonnene Material von Formen und Darstellungsweisen zum Theil in reicher und freilich auch, bei einseitig vorherrschender und durch ein kräftig volksthümliches Bewusstsein nicht mehr getragener Phantasie, in zumeist ebenso wüster und barocker Weise verwenden. Dennoch ist das Erbe poetischer Stimmung bedeutend genug, um, auf geraume Zeit hin, noch immer Einzelerscheinungen hervorzubringen, denen ein eigenthümlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Architektur.

Der Süden des Dekan besitzt eine Anzahl von, zum Theil überaus prächtigen und umfassenden Pagodenbauten,[1] welche wesentlich dieser letzten Periode anzugehören scheinen, — die zu Chalembrom (Chalembaram), Kandjeveram, Tandjore, Madura u. s. w. Sie zeichnen sich ebenso durch ihre pyramidalischen Tempel- und Thorbauten aus, in deren gehäuften, bunt ausgestatteten Geschossen die abenteuerlichste Phantasie sich förmlich erschöpft, wie durch ihre, zuweilen fast unermesslichen Säulenhallen, deren Formen, wie es scheint, nicht minder barock gebildet sind. Der mächtige Saal eines Tschultri (Hospizes) zu Madura, dessen Steindecke von sculptirten Riesenpfeilern getragen wird, giebt von der Ueberladung und dem Wirrniss künstlerischer Formen, welche schon der Wucherfülle eines tropischen Urwaldes gleichen, ein vorzüglich charakteristisches Beispiel. Der Bau desselben wurde im J. 1623 begonnen.

Daneben bildet sich ein architektonisches Schulgesetz aus, welches die Ueberfülle wieder in die trockne Strenge der Regel zurückzuführen sucht. Dasselbe liegt in geheiligten Schriften, den „Silpa Sastra,“ der „Kunst- oder Handwerkslehre,“ vor. Durch einen Eingebornen des südlichen Landes, Rám Ráz, ist hienach und nach den Monumenten in neuerer Zeit ein System der hinduischen Baukunst aufgestellt worden.[2] Zu bemerken ist bei dem letzteren u. A. eine Weise des Säulenbaues, die in den Hauptmotiven wiederum auf die Elemente der Holzbautechnik zurückführt, und in den Detailbildungen ein abermaliges (erneutes oder ursprüngliches) Hineinklingen antikisirenden Gefühles.

Bildende Kunst.

Die Sculpturen aus den späteren Zeiten der indischen Kunst tragen zum grössten Theil das Gepräge lebloser Nachahmung. Mit ihrer inneren Starrheit steht die hergebrachte Weichheit in Formen und Bewegungen und die unverhüllte Monstrosität phantastischer Gestalten in einem widerwärtigen Contrast. Die Unbefangenheit der volksthümlichen Anschauung erscheint in ihnen zur trocken schulmässigen Symbolik umgewandelt.

Dagegen gewähren die Malereien dieser Spätepoche oft noch ein eigenthümliches Interesse. Beispiele der Art finden sich nicht selten in den europäischen Kunstsammlungen und Bibliotheken; ein Buch mit 56 Bildern in der k. Bibliothek zu Berlin, welches schon im siebzehnten Jahrhundert für dieselbe erworben wurde, ist besonders schätzbar. Es sind Arbeiten von kleinerer Dimension, zumeist auf Pflanzenpapier ausgeführt. Vieles unter ihnen, namentlich wo Gegenstände der alten Mythe

---

[1] Denkm. d. K., Taf. 10. — [2] Rám Ráz, Essay on the architekture of the Hindu's. — Denkm. d. K., Taf. 10, Fig. 8 u. 9.

behandelt werden, giebt wiederum Beispiele einer erstarrten Kunst. Vieles aber auch, besonders wo Momente des Lebens vergegenwärtigt sind, ist von eigner Anmuth. Man sieht auf solchen Blättern Scenen des geselligen Verkehres, Festlichkeiten, heilige Büsser, die in der einsamen Natur hausen oder von Weltmenschen Besuch empfangen; Mädchen, die sich schmücken oder im Garten wandeln oder, von Jägern belauscht, baden; Liebesscenen u. dergl. m. Es ist der Hauch einer dichterischen Stimmung, der in diesen kleinen Darstellungen zur Erscheinung kommt, zumeist anziehend da, wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens bewegen, wo Mädchen mit Blumen sprechen, mit Gazellen kosen, u. s. w. Daher haben solche Darstellungen auch, trotz der conventionellen Behandlung, oft noch eine eigenthümlich zarte Naivetät in den Bewegungen der Gestalten. Aber auch der phantastische Sinn des Inders spricht sich aufs Neue in ihnen aus, z. B. in den Bildern, welche die beliebten Kunststücke der Gaukler, ihre Verschränkungen und Verflechtungen zu den wundersamsten Thiergestalten, vorführen. Zum Theil sind diese Malereien in bunten Farben, doch mehr oder weniger grell ausgeführt; zum Theil bestehen sie — und dies sind die eigentlich anziehenden — aus Umrisszeichnungen, welche nur hie und da mit Farbe ein wenig angetuscht und mit leiser Schattenangabe versehen sind. Diese Schattenangabe ist aber stets mehr conventionell, mehr nur zur Unterscheidung der Formen angewandt, als dass sie nach den wirklichen Gesetzen der Beleuchtung erfolgt wäre.

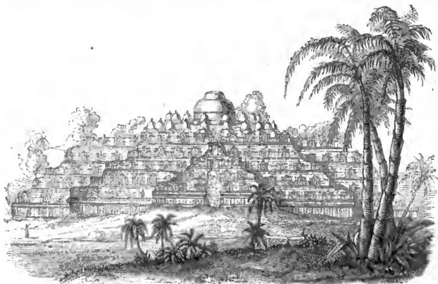

Indisches Miniaturbild.

Uebertragungen der indischen Kunst.

Die Elemente der indischen Kunst wurden weit in die östlichen Lande und Inseln von Asien hinübergetragen und gaben die Veranlassung zu mannigfach neuen monumentalen Gestaltungen. Der ursprüngliche Grundgehalt, der künstlerische Ausgangspunkt scheint in diesen überall nachweisbar; phantastische und barocke Umbildungen, auch Verkümmerungen führten indess zu mancherlei abweichender Ausprägung. Besonders ist es der Buddhismus, dessen Verbreitung über die östliche Welt, zumal seit seiner Austreibung aus Indien, diese künstlerischen Unternehmungen hervorrief. Sie gehören hienach einer verhältnissmässig jüngeren Zeit an, was auch durch die an ihnen hervortretende Weise der Behandlung ersichtlich wird.

Java.

Eine grosse Fülle von zumeist glänzenden monumentalen Resten, deren Formen denen der indischen Kunst noch vorzugsweise entsprechen, findet sich im fernen Südosten, auf der Insel Java,[1] auch auf einigen andern der Sunda-Inseln. Sie rühren aus der mittleren Periode unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung (nach den gewöhnlichen Annahmen etwa aus der Zeit von 1100 bis 1300) her und verdanken ihren Ursprung indischen Colonisationen. Buddhistische und brahmanische Religion gehen in der Blüthezeit von Java durcheinander; im Style der Denkmäler mischen sich ebenso die architektonischen Eigenthümlichkeiten beider Religionsformen, oft zur reichsten Wirkung, doch in einer Weise der Behandlung, dass auch in dem Phantastischen und Seltsamen noch eine gewisse Ruhe des Gefühles vorwiegt, welche diese Monumente nicht unvortheilhaft wenigstens von den spätindischen Pagodenbauten unterscheidet.



Ansicht des Tempels von Boro Budor auf Java.

Die javanischen Denkmäler scheiden sich in drei Hauptgruppen. Die eine derselben ist die von Boro Budor, im Districte von Kadu. Der hier befindliche, sehr eigenthümliche Haupttempel bildet eine pyramidalisch terrassirte Anlage, 526 Fuss breit und 116 F. hoch. Er steigt in sechs Absätzen empor, jeder im indischen Geschmack mit halbrunder Bedachung und (mit Ausnahme des untersten) mit zahlreichen Bogennischen versehen;

[1] Th. Stamford Raffles, the history of Java. J. Crawford, on the ruins of Boro Budor in Java, in den Transactions of the lit. society of Bombay, II, p. 154. Vergl. J. D. v. Braunschweig, über die Alt-Americanischen Denkmäler, S. 106.

in jeder Nische ein sitzendes Buddhabild und über ihr ein aufragender kleiner Dagop zur Bekrönung; zwischen den Nischen andre Sculpturen. Oberwärts ist ein grosses Plateau, aus dem sich ein Doppelkreis kleiner Dagopthürme, der innere höher als der äussere, erhebt; ein grosser Dagop von 50 und einigen Fuss Durchmesser, aus der Mitte des inneren Kreises aufsteigend, bildet den Schluss des Ganzen. Das architektonische Detail trägt spätindisches Gepräge, verbunden mit einer eigenthümlichen krausen Ornamentirung.

Eine zweite Denkmälergruppe ist die von Brambanan, im Districte von Mataran. Hier finden sich die Reste von zahlreichen Tempel-, auch Palastbauten, an denen sich eine glänzend dekorative Ausstattung entfaltet, zum Theil im Geschmacke des Kailasa von Ellora, doch in etwas ruhigerer Haltung, zum Theil wie mit den Einflüssen arabisch-indischer Architektur; wobei — falls jene Formen wirklich aus arabischer Einwirkung herrühren sollten — zu bemerken ist, dass der Islam im vierzehnten Jahrhundert in Java eingeführt ward. Die vorzüglichst bedeutenden sind die Ruinen des grossen Tempels von Brambanan und die ausgedehnte Trümmerstätte der Chandi Siwu, der „tausend Tempel“.

Die dritte Gruppe ist die von Singasari, im Districte von Malang. Zu ihr gehören die ausgedehnten Tempelreste des Gunong Dieng und die von Saku. Der Haupttempel von Saku bildet wiederum eine breitterrassirte Anlage, welche in schrägen Absätzen emporsteigt. — Es ist möglich, dass in dem Princip derartig terrassirter Anlagen, wie zu Saku und zu Boro Budor, ein Wechselverhältniss obwaltet zu dem der Monumente der oceanischen Welt und namentlich der amerikanischen, dass, zumal bei der im Allgemeinen übereinstimmenden Epoche der Ausführung, ursprüngliche gegenseitige Beziehungen hier mitwirkend waren. Die nähere Erörterung dieses Punktes dürfte späterer Forschung anheimzugeben sein. Jedenfalls aber wird gleichzeitig daran festzuhalten sein, dass die eigentlich künstlerische Ausbildung der javanischen Monumente aus der vollentwickelten, auf älteren Grundelementen fussenden indischen Kunst herübergenommen ist.[1]

Die Denkmäler von Java enthalten zugleich einen grossen Reichthum von Sculpturen.[2] Neben den Bildwerken aus Stein, welche als Reliefs, auch als Statuen mit der Architektur verbunden sind, finden sich auch solche aus Metallen. Sie gehören theils dem Kreise der buddhistischen, theils dem der brahmanischen Religion an, theils erscheinen sie in eigenthümlich phantastischen Formen. Unter den letzteren sind die abenteuerlichen sogenannten Recha's („Tempelwächter“) hervorzuheben, welche an den Eingängen der Heiligthümer, sitzend oder stehend, zumeist in kolossaler Grösse, gefunden werden. Nicht selten zeichnen sich die javanischen Sculpturen durch bemerkenswerthe Feinheit und Reinheit der Linien aus

[1] Für die Möglichkeit derartig wechselseitiger, doch aber das Wesentliche der künstlerischen Ausgestaltung nicht bedingender Beziehungen kommt im Uebrigen in Betracht, was oben S. 9, Anm., über die baulichen Reste von Tinian und S. 26 u. f. über einzelne Denkmäler von Yucatan und die von Palenque angedeutet ist. — [2] Denkm. d. K., Taf. 11, Fig. 1.



Sculptur im Tempel von Boro Budor.

und gewinnen selbst eine eigne Grazie, der Art, dass sie sich, wenn auch in einem gesuchten Sondergepräge, noch den bessern indischen Arbeiten annähern.

Nepal.

Nepal, das Vorland des Himalaja im Norden von Hindostan, vorzugsweise von buddhistischer Cultur erfüllt, besitzt eine eigenthümlich ausgeprägte monumentale Kunst,[1] welche die primitiv buddhistische Form in ein seltsam barockes Wesen umgebildet zeigt. Ohne Zweifel gehört auch sie dem späteren Mittelalter an.

Der Tempel hat vorherrschend die Kuppelform des Dagop; er führt ausschliesslich den Namen des Chaitya. Er besteht aber nicht mehr, wie bei den altbuddhistischen Dagopbauten, aus einer compacten Masse, sondern ist — den gewölbten Räumen entsprechend, welche seit dem Beginn der Ausbildung der byzantinischen Architektur bei den Völkern der westlichen Lande Sitte waren, und vielleicht nicht ohne Einfluss derartiger Systeme — zum innerlich hohlen Raume geworden. Das Aeussere hat einen vierseitigen, zum Theil reichgeschmückten, ein- oder auch zweigeschossigen Unterbau, mit Tabernakelnischen, deren barocke, in mehreren Dächern aufgegipfelte Bekrönung vor der Kuppelmasse vortritt. Ueber der letzteren steigt, statt des kleinen Obelisken, der z. B. die Dagop's von Ceylon krönt, ein hoher stufenartig sich verjüngender Obeliskenthurm empor. Zuweilen auch wird der ganze Chaitya zur verhältnissmässig kleinen Bekrönung eines in den barocken Formen des späten Pagodenbaues aufgeführten Gebäudes. In der ganzen Weise der Ausstattung zeigt sich ein Gemisch indischen und chinesischen Wesens, den Uebergang von dem Einen in das Andre bezeichnend. Die nepalesischen Vihara's (die Klosterhöfe mit ihren Cellen umher) entsprechen schon lebhaft der chinesisch spielenden Architektur. — Unter den Tempeln scheint

[1] Hodgson, sketch of Buddhism, in den Transactions of the Roy. Asiat. Society, II, p. 222. Asiatic researches, XVI. Vergl. Ritter, die Stupa's etc., S. 226, ff.

der „grosse Chaitya“ bei Kathmandu, der Hanptstadt des Landes, der bedeutendste zu sein.

Die Bildwerke, welche sich an den Monumenten von Nepal vorfinden, gehören dem engen Kreise der ausschliesslich buddhistischen Gestalten an. Sie erscheinen theils sitzend und in Betrachtung versunken, theils stehend in verschiedenartig ruhiger Geberde, alle mit dem Ausdrucke der nach innen gewandten Anschauung. Der Styl zeigt eine manieristische Ausartung des indischen, ebenfalls im Uebergange zu der chinesischen Behandlungsweise.

Pegu.

Eine andre Umprägung der altbuddhistischen Monumentalform, zur grossartig phantastischen Wirkung gesteigert, giebt sich in den Cultusmonumenten des ehemaligen Reiches von Pegu, dem Stromlande des Irawaddi in Hinter-Indien, zu erkennen. Einheimischer Tradition zufolge empfing das Land die buddhistische Religion von Ceylon aus; die cingalesischen Monumente gaben, wie es scheint, das Vorbild für die peguanischen. Diese gestalten sich wiederum zur compacten, dagop-ähnlichen Masse, zumeist in riesigen Verhältnissen. Aber die ruhige Kuppelform des alten Dagop ist einer eigen vielgliedrigen Composition gewichen. Ueber einer breiten Unterlage erhebt sich das Denkmal in der Regel als achteckige, vielfach abgestufte Pyramide, über der es wie eine Glocke mit geschweiften Conturen aufsteigt, gekrönt mit einer schlank in die Lüfte emporschiessenden Spitze. Die Nebenbauten, Pfeilereinschlüsse, Tempelcellen, kleine Monumente, pflegen in einem kleinlich barocken Style, abermals Uebergänge ins Chinesische bezeichnend, ausgeführt zu sein. An glänzender Ausstattung, an Goldschmuck, namentlich vergoldeten Dächern, fehlt es dabei nicht. Das einfachste und scheinbar alterthümlichste der bekannten Heiligthümer der Art ist der Tempel von Kommodu, 300 Fuss hoch, ohne Spitze. Hochgefeiert, reicher geschmückt und durch ähnliche, zum Theil noch mächtigere Dimensionen ansgezeichnet sind die Pagoden von Rangnn, die des Schoë-Dagon unfern von diesem Orte, des Schoë-Madu zu Pegu u. a. m.

Die bildende Kunst von Pegu und den einst dazu gehörigen Landen, geistig unbelebt, ist wegen einer ausgebildeten Technik im Erzguss, namentlich in der Fertigung von kolossalen Werken der Art, bemerkenswerth.

China.

Auch China[1] empfing, mit der Religion des Buddha, den die Chinesen mit dem Namen des Fo bezeichnen, die Elemente seiner Kunst aus Ostindien. Der Buddhismus hatte sich dort schon seit der Mitte des ersten

[1] An authentic account of an embassy from de King of Great Britain to the emperor of China. (Lord Macartney's Gesandtschaftsreise, mehrfach in's Deutsche übersetzt.) Alexander, custom of China. Chambres, desseins des édifices etc. des Chinois.

Jahrhunderts n. Chr. ausgebreitet; vom dreizehnten Jahrhundert ab bildet er die volksthümliche Religion des Landes, deren Herrschaft jedoch durch den grossen Kampf, welcher neuerlichst die Provinzen des „himmlischen Reiches“ durchtost, ernstlich gefährdet scheint. Der Chinese ist aber wesentlich anders organisirt als der Hindu; dem überschwenglichen Gefühlsleben des letzteren, der Versenkung desselben in Mystik oder Poesie setzt er eine angeborne Prosa entgegen, die, indem sie ihn im praktisch Verständigen zum Meister macht, den Sinn für das künstlerisch Grosse und Bedeutende fern hält und das Bedürfniss danach in ein vergnügliches Wohlgefallen an buntem Aufputz verwandelt. So unterliegen hier die aus Indien herübergetragenen künstlerischen Elemente einer vorzugsweise auffälligen Umformung.



Chinesischer Tempel.

Die baulichen Denkmäler der Chinesen, welche sich durch ihre Form zumeist auszeichnen, sind vielgeschossige Thürme, Tha genannt. Sie steigen, zumeist achteckig, in mässiger Verjüngung empor, in der Regel bis zu 100 und 150 Fuss Höhe. Jedes Geschoss ist mit einem vorspringenden buntgeschweiften Dache, an welchem klingelnde Glöcklein hängen, versehen. Die Dachziegel haben einen goldig blinkenden Firniss; die Wände sind buntfarbig angestrichen oder mit glänzenden Porzellanplatten belegt. Die Anordnung wiederholter Dachungen erinnert an das später indische Princip, besonders an das jener pyramidalischen Tempel- und Thorbauten. Der Ursprung des Tha-Baues wird auf die altbuddhistische Dagopform, oder vielmehr auf die Umgestaltung, welche die letztere schon, insbesondre in den Chaitya's von Nepal, empfangen hatte, zurückgeführt, der Art, dass der Kuppelbau dieser Monumente nunmehr sei beseitigt, ihre hohe stufenförmige Spitze zum selbständigen Stufenthurme ausgebildet

worden.[1] Es scheint aber, dass das häufige Vorkommen dieser Tha's weniger durch einen derartig mystischen Zweck, als durch die naive Absicht, der Stadt oder Landschaft eine lustige Zier zu gewähren, veranlasst ist. — Das berühmteste Gebäude dieser Gattung ist der neungeschossige, über 200 Fuss hohe Porzellanthurm von Nanking, der von 1413—1422 gebaut wurde und, als Zubehör einer Tempelanlage, bei dem gegenwärtigen Religionskriege grossentheils zerstört sein soll.

Die Tempel der Chinesen sind zumeist von kleiner Dimension, ein- oder mehrgeschossig, jedes Geschoss ebenfalls mit vorspringendem Dachwerke versehen, das Untergeschoss in der Regel mit Säulen umgeben. Tempel, die sich einer grösseren Verehrung erfreuen, haben mehr oder weniger ausgedehnte Höfe, Säulenhallen und sonstige bauliche Zuthaten. In ihrer architektonischen Beschaffenheit sind die Tempel von den Privatbauten, namentlich von den Hallen und Höfen in den Prachtwohnungen der Vornehmen, nicht weiter unterschieden.

In dem Princip des Säulenbaues spricht sich eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem der spätindischen Kunst aus. Dahin gehört u. A. die Anwendung der, auf verschiedene Weise geschnitzten Consolen, die an dem Obertheil der Säulen, statt eines Kapitäles, zur Unterstützung des Architravs hervortreten; dahin die Form der Säulenbasen, soweit solche überhaupt vorhanden sind. Insgemein bestehen die Säulen aus Holz; eine glänzend rothe Lakirung giebt ihnen das Stattliche, wie es das Auge des Chinesen erfordert. Oberwärts ist zwischen den Säulen oft ein künstliches vergoldetes Gitterwerk angebracht. Das Dach hat stets eine geschweifte, nach den Ecken aufwärts gekrümmte Form, wie aus der Reminiscenz eines leichten Zeltbaues entstanden; über den Ecken pflegt es mit allerhand fabelhaftem Schnitzwerk, besonders mit krausen Drachenfiguren, geschmückt zu sein. Diese Dachform bildet überall die obere Bekrönung der chinesischen Architekturen, auch der Thore, der Grabmäler u. s. w.



Chinesische Pă-lu's.

[1] Das wesentliche Gewicht bei der Nachweisung dieser Umwandlungen, vom einfachen alten Dagop bis zu dem bunten Tha, legt C. Ritter (die Stupa's, S. 231) auf den Grundgehalt einer eigenthümlich symbolisirenden Mystik und deren stets neue Bekundung. (S. dagegen jedoch die Bemerkung von H. H. Wilson, Ariana antiqua, p. 39.)

Der praktische Sinn des Chinesen führte sodann zur Errichtung eigentlich historischer Denkmäler, in denen die Thaten ausgezeichneter Personen, den Andern zum nacheiferungswürdigen Beispiel, verherrlicht werden. Es sind Pforten, quer über die Strasse gebaut, Pä-lu genannt. Sie bestehen, jenachdem ein Durchgang oder deren drei beabsichtigt waren, aus zwei oder vier Pfosten (von Stein oder von Holz), die oberwärts durch verschiedene Querbalken verbunden werden. Von architektonischer Ausbildung ist daran freilich keine Spur; nur die geschweiften Dächer, welche das Ganze krönen, geben seiner Erscheinung einen gewissen Nachdruck. An den Querbalken, Jedem sichtbar, der die Strasse geht, steht mit goldner Schrift der Name und das Verdienst desjenigen angezeichnet, dem des Kaisers Gnade das Ehrenmal verstattet hat. — Zu bemerken ist übrigens, dass in diesen Pä-lu's jene primitive Form des Portalgerüstes wiederkehrt, welche sich bei den ältesten indischen Monumenten (wie bei dem Tope von Sanchi, S. 272) findet.

In den Bauanlagen, welche dem gemeinen Nutzen dienen, haben die Chinesen namhaft Bedeutendes geleistet. Dahin gehört die kolossale Mauer, im Norden des Reiches, die das Land gegen die Einfälle der Mongolen zu schützen bestimmt war. Ihre Erbauungszeit beginnt schon im frühen Alterthum der chinesischen Geschichte, in der Epoche um 200 v. Chr. G.; 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondre Bastionen verstärkt, zieht sich dies Werk eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Dahin gehört ein ausgedehnter Wasserbau, der „grosse Kaiserkanal" und ein System andrer Kanäle, welche die gen Osten fliessenden Ströme des Landes verbinden und die ausgedehnteste Wasser-Communication hervorbringen. Mit den Kanalbauten steht ein sehr ausgebildeter Brückenbau in Verbindung. Auch diese Anlagen fallen zum grossen Theil in die Frühepoche der chinesischen Geschichte.

Die bildende Kunst der Chinesen bewegt sich in allen Stoffen; sie haben Bildwerke aus Stein, Porzellan, Metall, Elfenbein, u. s. w., ebenso die mannigfaltigste Malerei. Die Gegenstände gehören theils dem Kreise untergeordneter Gottheiten und Dämonen, theils dem Bereiche des gewöhnlichen Lebens an. In Allem, was das äusserliche Handwerk an diesen Arbeiten betrifft, erscheinen sie ausgezeichnet, oft bewunderungswürdig, im künstlerischen Gefühle, in der künstlerischen Absicht um so seltsamer und verkehrter. Das Allgemeine des Styles, der Auffassung der Formen lässt auch hier noch die indische Tradition erkennen; zugleich aber tritt ein verwunderliches Gemisch von Dürre der Empfindung, steif conventionellem Gebahren und, wo es sich um erregtere Zustände handelt, von grimassenhafter Gaukelei zu Tage, welches durch seine Skurrilität einerseits, durch seine spukhafte Laune andrerseits fast unheimlich, doch allerdings nicht ohne die Kraft eines gewissen stachelnden Reizes wirkt. Mit ruhigerem Gefühle und nicht ohne Interesse vermögen wir diejenigen Malereien anzuschauen, in denen die Chinesen einfach Gegenstände der Natur abbilden. Ihre Blumen, ihre Vögel, Fische u. dergl. sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch die Scenen des

einfachen Verkehres der Menschen zeigen, trotz jener Seltsamkeiten, zuweilen eine glückliche Beobachtungsgabe; man empfindet es, dass hier das Scurrile weniger dem Maler als seinen Originalen angehört. Diese Malereien sind den jüngeren indischen vergleichbar, wenn man von dem poetischen Hauche der letzteren absieht; die Schattirung, welche die Formen modellirt, ist hier ebenfalls nur leise, in conventioneller Weise angedeutet. Die Ausbildung der Perspektive fehlt, wie überall auf den früheren Entwickelungsstufen der Kunst. Doch wissen die Chinesen, den Leistungen der modern europäischen Malerei gegenüber, das Alterthüm-



Aus einer chinesischen Malerei.

liche ihrer Behandlungsweise klug zu rechtfertigen und als das eigentlich Richtige darzustellen. Der Schatten, so sagen sie, sei etwas Zufälliges und brauche desshalb nicht angedeutet zu werden, zumal da er das Colorit verunstalte; ebenso müsse man auch die Gegenstände in der Ferne nicht so klein malen, als sie zu sein scheinen, da dies ein Augentrug sei, den der Verstand nicht unberichtigt lassen dürfe.

Sammlungen chinesischer Merkwürdigkeiten, mit Kunstproducten der verschiedensten Art, sind in Europa nicht selten. Im vorigen Jahrhundert bildeten sie einen besonders beliebten Gegenstand vornehmer Prachtliebe.

XI. DIE MUHAMMEDANISCHE KUNST

und die

verwandten Gruppen orientalisch christlicher Kunst.

Bedingniss und Charakter.

Es war im Anfange des siebenten Jahrhunderts. Das arabische Volk war in einen dumpfen Götzendienst versunken; die andern Religionsformen in Nähe und Ferne, — der zauberische Feuercultus der Perser, das Gesetzeswirrniss der Juden, die tiefsinnige Mystik des Christenthums und seine nur zu bald eingetretene Zerrissenheit in feindliche Sekten, schienen die Mittel zur Abhülfe aus solchem Zustande nicht darzubieten. Da trat Muhammed als Prophet des einen, wahren, allmächtigen, keiner Offenbarung in menschlichem Sinne bedürftigen und keine solche duldenden Gottes auf. Die Wiederherstellung der reinen Lehre Abrahams, den das Volk der Araber als Stammherrn verehrte, war sein Ziel; seine Auffassung war die des Sohnes der Wüste; das Donnerrollen seiner Predigt hallt in den Büchern des Koran noch heute nach. Seine Worte, nachdem er den ersten Widerstand in der Heimat besiegt, fanden die gläubigste Hingabe; seine Lehre war völlig geeignet, die Geister der Nationen des Orients wach zu rufen. Hundert Jahre nach ihm herrschte sie von den Ufern des atlantischen Meeres bis zu denen des Ganges.

Neue volksthümliche Gestaltungen, neue Bekundung solcher durch monumentale Werke waren im Gefolge. Freilich konnten die letzteren nur erst allmählig eine eigenthümliche Ausprägung gewinnen. Die Araber, welche die Lehre Muhammed's über die Welt trugen, waren ein Volk ohne künstlerische Cultur; die Nationen, mit denen sie sich zu dem grossen Khalifenreiche vereinten, waren verschiedengeartet, zum Theil im Besitz älterer, schon ausgebildeter Cultur- und Kunstformen; die Unterschiede durften bei dem nicht festen Bestande jenes Gesammtreiches, bei der zum Theil schon früh eintretenden Abtrennung einzelner Stücke desselben doppelt ins Gewicht fallen. Namentlich waren es die Formen spätrömischer Kunst und ihrer Umbildung in den verschiedenen Weisen christlicher Auffassung, welche vielfach vorlagen und naturgemäss, als üblicher Ausdruck des künstlerischen Vermögens und Bedürfnisses der Zeit, zu ähnlichen Bildungen führten. Es waren die Elemente, welche der Islam nicht umhin konnte, sich anzueignen, für seine eignen künst-

lerischen Bedürfnisse umzuarbeiten. Doch hatte er von vornherein einen bestimmten Grundzug, der diesem Verschiedenartigen eine gemeinsame Richtung geben, der auch die Verwendung der traditionell überkommenen Formen von letzterem abhängig machen musste. Es ist die wundersame, fast staunenswürdige Vereinigung des Widersprechenden: — die neue Erweckung des Orientalismus in seiner alten Phantasiefülle und seine gleichzeitige Abkehr von den selbständig belebten Gebilden der Phantasie und somit von der Macht, welche ihnen über das Leben eingeräumt werden. konnte. Jene begünstigte einen neuen Formenreichthum und hatte es insbesondre zur Folge, dass bewegtere, schwellendere Bildungen, wie solche schon im alten Formengefühle des Orients lagen, vorzugsweise beliebt wurden; diese gebot die Vermeidung der Individualform, die Unterlassung figürlicher Darstellung. Entfesselung und Gebundenheit der Phantasie, beide gegenseitig aufeinander wirkend, brachten eine sehr eigenthümliche Weise des künstlerischen Ausdruckes zur Erscheinung.

Das hierin beruhende negative Element der muhammedanischen Kunst, ihre Bildlosigkeit, ist zunächst ins Auge zu fassen. Der unablässige, fast in jeder Sure des Koran wiederkehrende Eifer Muhammed's gegen Götzendienst und Götzenbildnerei ist seine Quelle. Er hatte zu dem Götzenbildner gesagt:[1] „Deine Strafe soll sein, dass du zu Jedem, der dir begegnet, sagen musst: Rühre mich nicht an!“ (d. h. dass dieser den Aussätzigen gleich geachtet werden sollte.) Er hatte Wein, Spiel, Bilder und Looswerfen geradehin als verabscheuenswürdig und als ein Werk des Satan bezeichnet.[2] Es handelte sich vorerst allerdings nur um Bilder des Götzendienstes, indem die Culturverhältnisse, unter denen Muhammed's Vorschriften entstanden, zur anderweitigen Bethätigung darstellender Kunst keine Veranlassung gaben; aber das Verbot musste, auch als die Verhältnisse sich umgestalteten und reichere Bedürfnisse eintraten, zu gewichtigen Folgerungen führen. Jedes Gebilde, welches den Schein des individuellen Lebens gewann, musste als ein Eingriff in die Allmacht Gottes erscheinen; der orientalische Nationalgeist war zu leicht erregbar, als dass ihm das selbständige Dasein eines solchen Werkes nicht als ein dämonisches, seine Gedanken von der reinen Verehrung des Schöpfers ablenkend, entgegengetreten wäre; die bestimmte Anknüpfung der neuen Lehre an das alte biblische Gesetz und das dort ausgesprochene Verbot aller menschlichen und thierischen Bilder[3] trug nicht minder dazu bei, dem Worte des Propheten die bedeutendste Ausdehnung zu geben. Die Ausleger des Koran liessen sich dies mit Eifer angelegen sein; sie säumten nicht, dem Verfertiger der Bilder am Tage der Auferstehung gräuelvoll phantastische Strafen anzukündigen.[4] So blieb der Islam ohne alle

[1] Es sind die Worte, welche Muhammed in der zwanzigsten Sure des Koran dem Moses gegen Al Samir, den angeblichen Meister des goldnen Kalbes, in den Mund legt. — [2] In der fünften Sure. — [3] Fünftes Buch Mose, 4, 16, ff. — [4] Muhammed hatte in der sechsten Sure gesagt, dass die Ungläubigen am Tage der Auferstehung ihre Sündenlast auf ihrem Rücken tragen würden. Jahias, einer der Commentatoren des Koran, fügt erläuternd hinzu: das Gebilde, welches der Ungläubige in dieser Welt gemacht, werde an jenem Tage in abscheulicher Ge-

eigne und selbständige Entfaltung bildender Kunst. Wenn einzelne Fälle einer minder strengen oder minder befangenen Auffassung zur Abweichung von der Regel, zum Schmuck der baulichen Anlage durch bildliche Darstellung führten, wenn hieraus bei der einzelnen Sekte (bei den Schüten, aber auch erst in sehr später Zeit,) eine wiederum gültige Sitte sich bildete, so blieb die Ausnahme dem allgemeinen Gesetze gegenüber doch so untergeordnet, dass sie auf das Wesentliche der künstlerischen Richtung in keiner Weise einen Einfluss auszuüben vermochte.

Die Kunst des Islam ist also in der Hauptsache nur Architektur. Die üppiger entfesselte Phantasie spricht sich in ihr zunächst in mannigfach verschiedenartigen Bogenformen aus. Bei Raumöffnungen, bei Arkadenstellungen genügt der einfach ruhige Halbkreisbogen nur noch in seltensten Fällen; die aufsteigend gebrochene Form des Spitzbogens, der kühn umschwingende Hufeisenbogen — Beides charakteristisch orientalische Typen, hier und dort schon früher theils in Anklängen, theils in bestimmt ausgesprochener Bildung hervortretend, zuletzt besonders etwa durch sassanidische Vermittelung dem Formenbedürfniss der jüngeren Zeit entgegengeführt, — werden fast durchgängig vorgezogen. Dann erhält der Spitzbogen einen hufeisenbogenartigen Ansatz; die ganze Bogenlinie setzt sich, in einer oder der andern Weise, aus kleineren Zackenbögen zusammen; Bögen kreuzen sich mit Bögen; sie gelangen endlich zu seltsam geschweiften Formen, die sich unterwärts bogenartig spannen und nach oben hin, in widersprechender Gegenbewegung, in eine Spitze emporschwingen. Gewölbansätze werden, in phantastischer Combination, aus kleinen gewölbähnlichen Zellen zusammengesetzt, aus denen im Laufe der Zeit verwunderliche Formen-Conglomerate erwachsen. Doch fehlt es bei alledem, seltne Ausnahmen abgerechnet, an den Elementen einer organisch gegliederten Bildung, an dem Ausdrucke und den Formen individueller Lebenskraft, welche die stützenden, die emporsteigenden, die schwingenden, die deckenden Theile erfüllt und aus ihrer Verbindung, ihrer gegenseitigen Bedingung ein in seinem inneren Gesetze beruhendes Ganzes schafft. Es ist ein Mangel, welcher als die naturgemässe Folge der Entfernung des künstlerischen Sinnes von der eigentlichen Individualbildung betrachtet werden muss. Aber die unterdrückte Kraft schiesst sofort in andrer Richtung und in überwältigender Fülle hervor. Der Trieb zur Einzelgestaltung wird zur Ornamentbildung, deren reich zusammengesetzte Compositionen sich mehr und mehr über das architektonische Werk ausbreiten. Sie stehen in nächstem Wechselverhältniss zu jenen verschieden gestalteten Architekturformen; sie vereinigen sich mit noch einem andern Elemente räumlicher Ausstattung, welches ebenfalls, wenn auch weniger der Form als dem Gedanken nach, einen Ersatz für das mangelnde Bildwerk ausmacht. Dies ist der inschriftliche Schmuck, welcher dem baulichen Monumente seine Weihe giebt, eine an

stalt und mit grässlichem Antlitz vor ihn treten, sich ihm als sein böses Werk kundgeben und auf seinen Rücken steigen; so werde er, nach dem Worte des Propheten, die entsetzensvolle Last fortan zu tragen haben. Vergl. H. Alt, die Heiligenbilder, Seite 42.

sich unsinnliche, nur zu dem Geiste des Beschauers sprechend. Die Schrift will, ihrem wesentlichen Zwecke nach, nicht formal wirken; sie hat vorherrschend (zumeist aus Koransprüchen bestehend) nur eine stete Erneuung der Gesetzesworte zur Aufgabe; aber sie hat dennoch ihre formale Seite. Sie ordnet sich, in mannigfach verschiedener Behandlung, den Ornament-Compositionen ein; sie wird, auch in der materiellen Verwendung, der Kern, der Lichtpunkt für die Bewegungen der letzteren.

Zwar hat auch dies Ornament, seinem künstlerischen Princip nach, nur einen engen Kreis, ist es durch dasselbe Gesetz beschränkt, welches die lebendigere Entfaltung des architektonischen Werkes hemmt. Ohne Verbindung mit figürlichen Gebilden, mit gegliederten Architekturformen ist es auf schematische Combinationen eingeschränkt, ermangelt es gleichzeitig des Vermögens, sich in selbständiger Kraft, in plastischer Wirkung geltend zu machen. Es ist an die Masse gebunden, ist nur Schmuck der äusseren Fläche derselben und bildet sich in diesem seinem Flächen-Charakter immer entschiedner aus, jemehr sich die muhammedanische Kunst von den traditionell überkommenen (mehr plastischen) Formen der älteren Architektur frei macht. Je eingeschränkter aber auch in dieser Beziehung das Feld der künstlerischen Thätigkeit ist, um so eifriger wiederum ergreift die Phantasie alle, wenigstens hierin dargebotenen Mittel, um so rastloser ist sie in der Erfindung stets neuer Combinationen, um so emsiger nimmt sie jede Gelegenheit wahr, sich in glänzender Weise zu bethätigen. Die Ornamentik gewinnt allmählig eine so entscheidende Gewalt über das architektonische Ganze, dass dasselbe sich, im Aufbau, nach ihren Bedingnissen fügt, dass es häufig nur angewandt erscheint, um ihren Gebilden eine feste Grundlage zu geben; dabei dient eine klare rhythmische Anordnung, welche die Theile der architektonischen Masse und die Theile ihrer ornamentistischen Ausstattung sondert, gewissermaassen wiederum zum Ersatz der unausgebildeten eigentlich architektonischen Organisation. Das Gesetz der Ornamentik, im umfassendsten Sinne, wird zum Bedingniss der muhammedanischen Kunst, diese, was ihre künstlerische Bedeutung anbelangt, eine ausschliesslich oder vorwiegend dekorative. Darin aber vollendet sich in der That die unmittelbare Vereinigung der Gegensätze, welche ihre ursprüngliche Grundlage ausmachen. Die ornamentale Gestaltung folgt allen Bewegungen auch der erregtesten Phantasie (schliesst zugleich auch, in den Inschriften, die gehaltreiche Fülle des Gedankens ein) und ist doch streng an die Masse und deren Gesetze gebunden; sie ist zu jedem Wechsel befähigt und sieht sich überall, in der Einzelform wie in der Austheilung, auf das maassvollste Verhältniss zurückgeführt; sie bannt die individualisirende Form, nach welcher die Uebergewalt der Phantasie drängt, in die unabänderlich feste Regel der architektonischen Gestaltung. Die muhammedanische Kunst hat allen Reichthum, allen Reiz und freilich auch alle Eintönigkeit des einseitig Ornamentalen.

Die Ausbildung dieser Kunst hat ihren historischen Stufengang, eine namhafte Reihe von Jahrhunderten hindurch, im Anschluss an die wechselvollen Geschicke, von denen die muhammedanische Welt bewegt wurde. Sie beginnt, wie bereits angedeutet, mit dem Materiale vorliegender

Formen; sie zeigt sich auch im Verlauf ihrer Entwickelung, bei der geringen Entschiedenheit eines eigentlich architektonischen Gesetzes, nicht abgeneigt, fremde Muster herüberzunehmen, fremde Elemente für ihre Zwecke zu verwenden; sie kommt in Landen zur Ausübung, welche in weiten Fernen voneinander liegen, deren Verhältniss zu den allgemein geschichtlichen Ereignissen ein sehr verschiedenes war, in denen sich somit zum Theil sehr abweichende äussere Culturbedingnisse geltend machen mussten. Die muhammedanische Kunst hat daher, in Anlage und Aufbau ihrer architektonischen Werke, mancherlei wesentliche Unterschiede. Aber wie der Koran und sein Gesetz überall und trotz einzelner Sektenspaltungen dieselben waren, so kehrt auch bei allen monumentalen Werken derselbe künstlerische Grundgehalt, dieselbe Behandlung, welche vorwiegend auf jene ornamentale Wirkung gerichtet ist, wieder. Diese wird nach den Einzelperioden ihrer Entfaltung zu betrachten sein. Das Wenige, was dabei über selbständig bildende Kunst zu bemerken ist, wird am Schicklichsten an den betreffenden Einzelstellen einzureihen sein.

Einige Kreise christlicher Kunstübung werden dieser Betrachtung gleichfalls ein- oder angereiht werden müssen. Es sind solche, welche in einem eigenthümlich näheren Verhältnisse zu der muhammedanischen Kunst stehen. Einerseits ihre Abhängigkeit von der letzteren, andrerseits die Wechselwirkung zu dieser, — indem sie von ihr ebenso empfangen wie sie ihr charakteristische Entwickelungsmomente mittheilen, — lässt diese Anordnung, zum klaren Ueberblick des Ganzen und seiner Beziehungen, als zweckgemäss erscheinen.[1]

Erste Periode der muhammedanischen Kunst.

Die erste Periode umfasst die Zeit von den Anfängen muhammedanischer Kunstübung bis zum Schlusse des zehnten Jahrhunderts. Ihr gehören die Versuche zur Ausprägung der muhammedanischen Architektur auf Grundlage der vorgefundenen älteren Formen an. Es sind be-

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: Ali Bey, Travels etc. — Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. — Girault de Prangey, monuments arabes d'Égypte, de Syrie etc. — P. Coste, monuments du Kaire. — Gir. de Prangey, essai sur l'architecture des Arabes et des Mores etc. — Derselbe, mon. arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade. — A. de Laborde, voyage pitt. et hist. de l'Espagne. — Murphy, the arabian antiquities of Spain. — Perez de Villa-Amil, España artistica y monumental. — J. Caveda, ensayo hist. sobre los div. generos de arquitectura en España. Deutsche Uebertragung dieses Werkes: „Geschichte der Baukunst in Spanien. Herausgeg. v. Franz Kugler." — J. Goury and Owen Jones, plans etc. of the Alhambra. — Gailhabaud, Denkm. d. Bauk., II. — Sayger et Desarnod, voyage en Turquie. — J. von Hammer, Constantinopolis u. der Bosporos. — Miss Pardoe, Ansichten des Bosphorus und Constantinopels. — Texier, Description de l'Asie Mineure. — Derselbe, Descr. de l'Arménie, la Perse etc. — Dubois de Montpéreux, voyage au Caucase etc. — Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. — Coste et Flandin, voy. en Perse. — Daniell, oriental scenery. — Elliot, views in India. — L. v. Orlich, Reise in Ost-Indien. — Langlès, mon. de l'Hindostan. — Fergusson, handbook of architecture tom I.

sonders die Elemente altchristlicher Kunst, in ihrer orientalischen, mehr oder weniger byzantinisirenden Behandlung, auch ohne Zweifel (worüber indess die genügenden monumentalen Zeugnisse noch fehlen) die der sassanidischen Kunst, welche hiezu verwandt wurden; der Schluss der Periode lässt uns eine in solcher Art schon eigenthümlich entfaltete Kunst, welche der byzantinischen als eine ihrem Werthe nach gleichberechtigte und mit ihr allerdings noch verwandte zur Seite steht, erkennen.[1]

Die frühste monumentale Sorge der Bekenner des Islam war, wie es scheint, gewissen Heiligthümern zugewandt, welche als besonders geweihte Stätten göttlicher Offenbarung verehrt wurden. Es sind diejenigen, welche hienach ausschliesslich, und im Gegensatz gegen alle übrigen, für gottesdienstliche Zwecke errichteten Gebäude, den heiligen Namen des Tempels, „El Haram“, führen.

In dem Einschlusse der einen dieser Lokalitäten, zu Mekka, befindet sich das uralte Heiligthum des arabischen Volkes, die Kaaba, das „heilige Haus“, welches der Sage nach von Abraham an der Stelle eines Zelttempels errichtet sein sollte und welches von Muhammed, nachdem er es vom Götzendienste gereinigt, dem neuen Glauben geweiht ward. Es ist ein kleines, unregelmässig kubisches Gebäude, mehrfach erneut, aber durchaus nach der ursprünglichen rohen Anlage, in jährlicher Wiederholung (noch gegenwärtig) zur Erinnerung an den alten Zeltbau mit einem Teppiche bedeckt, von einem kleinen Rundhofe umgeben, welcher durch Erzsäulen abgegrenzt wird, und von einem weiten Aussenhofe umschlossen, an dessen Mauern sich innerhalb der Arkadenhallen (die gegenwärtigen dem späteren Mittelalter angehörig) umherziehen. Es ist eine Anlage von uralt asiatischer Sitte, an die Stiftshütte der jüdischen Nomadenzeit erinnernd, in der Hofeinrichtung mit dem baulichen System, welches sich bald für die Moscheen geltend machte, übereinstimmend.

Das zweite mit dem Namen El Haram bezeichnete Heiligthum ist das zu Jerusalem befindliche, welches die Stelle von Salomo's Tempel und seinen Höfen einnimmt. Hier befinden sich, im Einschluss des Gesammtraumes, verschiedene Gebäude, deren ursprüngliche Anlage dem siebenten Jahrhundert (der Zeit gleich nach Eroberung der Stadt durch Omar, im J. 637, oder dem Schlusse des Jahrhunderts,) angehört. Ihre bauliche Einrichtung scheint die unmittelbare Nachahmung von christlichen Gebäuden, welche man an heiligen Stätten Jerusalems vorfand, anzuzeigen. Das eine, inmitten jenes Raumes, ist die sogen. Moschee Omar's; es schliesst den, durch muhammedanische Legenden gefeierten Fels „El Sahhara“ in sich ein und führt denselben Namen; es umgiebt den Fels in centraler Anordnung mit einem Rund von Säulen und Pfeilern (über dem sich eine Kuppel erhebt) und mit doppeltem achteckigem

[1] Vielleicht wird es sich in Zukunft als zweckgemäss ergeben, die hier angenommene Periode in zwei historische Abschnitte zu sondern, deren erster (gleich der ersten Periode der altchristlichen Architektur) die noch naive Verwendung des vorgefundenen Materials, der zweite die selbständigere Verarbeitung desselben enthielte. Unsre mangelhafte Kenntniss der Monumente lässt uns einstweilen aber die bezüglichen Unterschiede noch nicht sicher genug feststellen.

Umgange, gleichfalls mit Säulen und Pfeilern. Das Innere, soviel wir davon wissen, entspricht durchaus den mit römischem Material aufgeführten altchristlichen Bauten; das Aeussere hat das Gepräge einer späteren Erneuung. Dem Sahhara gegenüber liegt die berühmte Moschee El Aksa, deren gegenwärtiger Bau, nach dem Wenigen, was uns davon bekannt, die Formen des muhammedanischen Mittelalters zu tragen, doch aber das ursprüngliche bauliche Motiv (in seiner Nachbildung des altchristlichen) zu wiederholen scheint. Sie hat, ungleich entschiedener, als es sonst bei Moscheen der Fall zu sein pflegt, eine basilikenartige Disposition, zwar in der (vielleicht durch spätere Hinzufügung entstandenen) Ausweitung in sieben Schiffen und ohne die, durch christlichen Ritus bedingte Tribuna, doch mit der charakteristischen Eigenthümlichkeit eines breiten, erhöhten und mit Oberfenstern versehenen Mittelschiffes.

Es reiht sich zunächst die grosse Moschee von Damaskus, der Stadt, welche im J. 673 Residenz des Khalifenreiches geworden war, an. Sie wurde, an der Stelle einer christlichen Kirche, von 705—717 gebaut und scheint in dem Wesentlichen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. Sie besteht aus einem breiten, von Hallen umgebenen Hofraume, dessen Hallen sich an der einen Breitenseite als drei querlaufende Arkadenschiffe vertiefen und hiemit den Raum für die gottesdienstlichen Uebungen bilden. Auch in der Anordnung dieser Schiffe scheint sich noch eine Basiliken-Reminiscenz geltend zu machen, indem das Mittelschiff breiter ist als die beiden andern, (was der Anlage jenes älteren kirchlichen Gebäudes nachgebildet und um so mehr durch sie veranlasst sein dürfte, als die Schiffe, in ihrer Querlage gegen den Hof der Moschee, die im christlichen Bau übliche Richtung von West nach Ost behaupten;) im Uebrigen aber ergiebt sich die architektonische Disposition bereits als auf eine neue und eigenthümliche Gesammtwirkung berechnet. Es ist diejenige, welche fortan auf geraume Zeit für die Anlage der Moscheen — der Versammlungsräume zum gottesdienstlichen Cultus — maassgebend bleibt. Es ist die der Hofdisposition, welche statt des geschlossenen Aussenbaues der antiken, statt des geschlossenen Innenbaues der christlichen Tempelanlage die freier architektonische (und somit schon hierin dem Sinn für das Dekorative entgegenkommende) Anlage schattender Umgebungen eines unbedeckten Platzes zur Folge hat. Auch bei den vertieften, durch wiederholte Arkadenstellung gebildeten Hallen derjenigen Seite, welche gewissermaassen den baulichen Körper der Moschee ausmacht, entwickelt sich hiebei keine eigentliche und selbständige Innen-Architektur. Nur der mittlere Punkt ihrer Hinterseite hat die Andeutung einer solchen: eine zumeist zwar reich dekorirte, aber in ihren Maassen nur kleine Nische, Kiblah oder Mihrab genannt, welche die Richtung nach dem heiligen Hause von Mekka bezeichnet, dem sich der Moslem im Gebete zuwenden muss. Dann pflegt auch der Raum zunächst vor der Kiblah in der Regel durch ein reichgeschmücktes Kuppelgewölbe, welches über ihm angeordnet ist, ausgezeichnet zu sein. In der Moschee von Damaskus wird diese Kuppel, in der Mitte des Mittelschiffes, von vier starken Pfeilern getragen. Im Uebrigen bestehen ihre Arkaden, das bauliche

Verhältniss der Frühzeit charakterisirend, aus korinthischen (wohl älteren) Säulen und leicht zugespitzten Bögen. Damit war reicher byzantinischer Mosaikschmuck verbunden, von dem noch Reste vorhanden sein sollen. — In Betreff der sonstigen Ausstattung der Moscheen ist anzumerken, dass sich in Mitten des Hofes (ähnlich wie im Vorhofe der christlichen Basiliken) ein, insgemein mit einem kleinen Kuppelbau überwölbter Brunnen, zum Behuf der vorgeschriebenen Waschungen, und seitwärts an ihrer Aussenmauer ein Thurm, der „Minaret", von welchem die Gebetstunden ausgerufen werden, befindet. Die Minarets der Frühepoche, soviel davon erhalten, sind von sehr einfacher Beschaffenheit. (Später werden sie nicht bloss reicher geschmückt, sondern auch wohl ihrer zwei oder mehrere an einem Gebäude angelegt.)

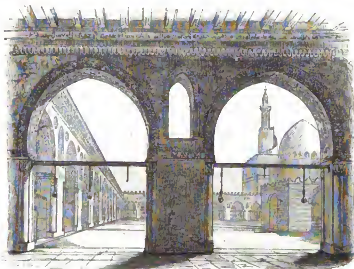
Die Moschee El Aksa zu Jerusalem und die grosse Moschee von Damaskus bildeten in der Frühepoche der muhammedanischen Architektur die vorzüglich gefeierten Meisterwerke. Andre Bauten entstanden im ausgesprochenen Wetteifer mit ihnen oder in mehr oder weniger freier Nachbildung, besonders der Anlage der Moschee von Damaskus.

Zu diesen gehören die älteren Moscheen von Kairo, der Residenz von Aegypten. Zunächst die Moschee Amru bei Alt-Kairo, die schon im siebenten Jahrhundert gegründet, doch mehrfach, im achten und am Schlusse des neunten Jahrhunderts, erweitert und erneut wurde. (Auch gegenwärtig soll sie in sehr durchgreifender Weise hergestellt sein.) Es ist ein weiter Hofbau mit sechsfacher Halle an der Hauptseite. Die Arkaden der Hallen bestehen aus antiken Säulen, über denen sich, von einem hohen Würfel getragen, an den ältesten Stellen Rundbögen, im Uebrigen gedrückte Spitzbögen, beiderseits mit hufeisenbogenartigem Ansatz, wölben. Das architektonische System muss als ein noch sehr unausgebildetes bezeichnet werden. Aehnlich die Moschee El Azhar vom J. 981, doch mit seltsam gedrückten, fast geradlinig gebrochenen Bögen und schon mit mehr schmückender Ausstattung, auch mancherlei prächtig dekorativer Zuthat aus jüngerer Zeit.[1] Aehnlich auch, in der Gesammtanlage, die Moschee Tulun vom J. 885, diese aber insofern von eigenthümlicher Bedeutung, als bei den Arkaden statt der Säulen breite dekorativ behandelte Pfeiler angeordnet sind, mit eingelassenen Ecksäulchen und mit buntem Ornament an den Laibungen und Einfassungen der breiten Bögen, welche letzteren wiederum die Form des breiten Spitzbogens mit leis hufeisenbogenartigem Ansatz haben. Das Ornament, hier bereits von charakteristischer Bedeutung für die künstlerische Erscheinung des Gebäudes, hat byzantinisirend orientalische Formen.[2] Die Minarets der Moschee Amru und der M. Tulun sind einfache, schmucklose Thürme, der der letzteren durch die starken Absätze seiner Geschosse und die um das Obergeschoss sich emporwindende Aussentreppe bemerkenswerth. — Ausserdem gehört zu den gleichzeitigen Monumenten von Kairo der „Meqyas" oder Nilmesser auf der Insel Ruda, ein Brunnenbau mit einer Säule in der Mitte, welche die Maasse für das steigende

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 39, Fig. 6. — [2] Ebend., Fig. 2 u. 3.

Wasser enthält, und mit spitzbogig dekorativen Nischen an den Seitenwänden. Er wurde im J. 719 angelegt, doch in den folgenden Jahrhunderten mehrfach erneut.

Als Residenz der westafrikanischen Lande wurde im J. 670 die Stadt Kairwan, südlich von Tunis, gegründet. Ihre grosse Moschee scheint



In der Moschee Tulun zu Kairo.

eine ähnliche Anlage zu haben, wie die eben besprochenen Monumente, und derselben Frühepoche anzugehören; doch fehlt es über sie noch an näherer Nachricht. — Von Kairwan aus wurde im neunten Jahrhundert Sicilien der muhammedanischen Herrschaft unterworfen. Von den zahlreichen Bauten, mit denen z. B. Palermo in dieser Epoche geschmückt wurde, ist Nichts erhalten. (Die übrig gebliebenen Reste gehören der folgenden Epoche an.)

Die Eroberung Spaniens war in der Frühzeit des achten Jahrhunderts erfolgt. Seit der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts (755) bildete das Land ein selbständiges muhammedanisches Reich, das des Khalifats von Cordova. Die Residenz desselben, die Stadt Cordova,[1] empfing eine prachtvolle Moschee, wiederum eins der glänzendsten Monnmente der ersten Epoche der muhammedanischen Architektur, welche das verehrteste Heiligthum für die Westlande des Islam ward und noch gegenwärtig, obschon durch mancherlei Einbauten seit ihrer Umwandlung zur christlichen Kathedrale beeinträchtigt, erhalten ist. Sie wurde im J. 786 begonnen und, ihren älteren Theilen nach, in den nächstfolgenden Jahren

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 38, Fig. 3.

vollendet, erhielt später jedoch, um 965 und 988, erhebliche Erweiterungen und prächtig schmückende Zuthaten. Es war der ausgesprochene Wille ihres ursprünglichen Erbauers, des Khalifen Abderrhaman I., sie der Moschee von Damaskus und der M. El Aksa zu Jerusalem ähnlich zu machen;[1] in der That scheint die basilikenartige Disposition der letzteren nicht ganz ohne Einfluss auf ihre erste Anlage gewesen zu sein. Diese bestand aus elf Säulenschiffen, jedes zu 20 Säulen, ein etwas breiteres (doch nicht höheres) in der Mitte, welche sich nach dem hallenumgebenen Hofe öffneten, — also dem baulichen Körper von Anfang an ein überwiegendes Verhältniss gegen die anderweit, wie schon in Damaskus, vorherrschende und das Ganze bestimmende Hofdisposition gaben. Später, vermuthlich bei den Anlagen des Jahres 965, erhielten jene Schiffe eine noch ausgedehntere Verlängerung, indem sie sich, durch querdurchlaufende Pfeilerarkaden von dem älteren Theile getrennt, um je 11 Säulen in die Tiefe fortsetzten; während noch später, in der bezeichneten Zeit um 988, der einen Seite des Gebäudes noch acht Säulenschiffe von



Querdurchblick in der Moschee von Cordova.

der ausserordentlichen Gesammttiefe der übrigen hinzugefügt wurden, auch der Hof die entsprechende grössere Breitenausdehnung empfing. Es war hiemit also ein Inneres von sehr ansehnlicher Ausdehnung, welches ein fast unermesslicher Säulenwald ausfüllte, — eine fast gewaltsame Umwandlung der alten schlichten Disposition, entstanden. Gleichwohl behielt die Anordnung des Inneren den einfachen Hallencharakter, ohne

[1] Conde, Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien, I, S. 211.

irgend eine in sich beschlossene Gesammtwirkung zu erstreben; aber das bauliche System der Arkaden, welche diese Hallen bildeten, gestaltete sich in eigenthümlich kräftiger Weise. Es wurden antike (oder der Antike nachgebildete) Säulen von sehr mässigen Verhältnissen dazu verwandt; auf diese wurden, um für die Räume ein grösseres Höhenverhältniss zu gewinnen, Pfeiler aufgesetzt, während sich von Kapitäl zu Kapitäl der Säulen, in der Flucht der Schiffe, freischwebend energische Hufeisenbögen spannten, die Pfeiler oberwärts durch Halbkreisbögen verbunden wurden und über den von den letzteren getragenen Mauern das Zimmerwerk der Decke ruhte, — eine Constructionsweise, die mit ihren Doppelbögen und bei der ins fast Unendliche fortgesetzten Wiederholung einen höchst phantastischen, schon an sich entschieden dekorativ wirkenden Reiz hervorbrachte. Damit vereinigte sich in jenen hinteren, voraussetzlich um 965 hinzugefügten (jedenfalls in dieser Periode mit ihrer Prachtausstattung versehenen) Theilen eine reich schmückende Zuthat. Die Pfeiler über den Säulen des Mittelschiffes wurden hier ebenfalls, in mannigfach dekorativer, an byzantinischen Geschmack erinnernder Weise, säulenartig behandelt. Die Nische der Kiblah (hier das „Zancarron" genannt) wurde zur kleinen, glänzend dekorirten Kapelle, ihr hufeisenbogenartiges Portal und die Nebentheile desselben aufs Prächtigste mit Ornamenten bekleidet, welche, den constructiven Formen (z. B. den Keilsteinlagen der Bögen) folgend, den reichsten Wechsel byzantinisirenden Blattwerkes zur Erscheinung brachten. Der Raum zunächst vor der Kiblah, die „Maksura", wurde mit einer, in nicht minder bunten Formen geschmückten Kuppel gedeckt, die Bögen der Arkaden unter ihren Seiten in Zackenformen phantastisch durcheinander geschlungen. Einen ähnlichen, mehr oder weniger reichen Schmuck empfingen auch die im Hufeisenbogen gewölbten Portale des Gebäudes, namentlich die, welche (schon in der ersten Anlage?) aus dem Hofe in die einzelnen Schiffe führten. Aus dem Schluss der Epoche (falls nicht aus der späteren des elften Jahrhunderts) scheint die Kapelle „Villa Viciosa" herzurühren, eine überaus reich geschmückte kuppelgewölbte Tribüne, welche dem hinteren Theile der Moschee eingebaut ist. An ihren Bögen kommen Thierbilder, ruhende Löwen von sorgfältig strenger Arbeit, als architektonische Träger vor.

Die Moschee von Cordova bekundet sich solchergestalt als das Werk eines leidenschaftlich excentrischen Strebens; die Absicht wundervoller Wirkung macht sich in ihr von vornherein geltend, und sie entfaltet sich in den späteren Ausführungen in stets gesteigerter Weise. Das Monument erscheint wie ein erstes übermächtiges Hinausströmen jenes phantastischen Sinnes, der, unter den eigenthümlichen Bedingnissen des Islam, zur Entfaltung einer ausschlies lich ornamentalen Kunst führen musste, der aber die feste Basis für deren Gestaltungen noch nicht gefunden hat und den baulichen Körper selbst noch zum Gegenstande seines kühnen Spieles macht. Die Ausdehnung des Grundplanes der Moschee von Cordova, das Hauptmotiv für das System ihres Aufbaues (das der Arkadengestaltung ihrer Hallen) blieb daher auch, soviel bekannt, ohne namhafte Nachfolge. Dabei aber hat der in ihr ausgeprägte Formensinn eine entscheidende lokale Bedeutung. Die kühne und energische Bildung der

Einzelform, namentlich des Hufeisenbogens — es ist für jetzt nicht nachzuweisen, welche Vermittelung ihn, der in solcher Art z. B. der syrisch-ägyptischen Architektur nicht eigen ist, nach Spanien hinübergeführt, — bleibt zunächst charakteristisch für die spanisch-muhammedanische Architektur; die Art und Weise der Ornamentik ist vorzüglich bezeichnend für die Uebergänge aus der byzantinischen in eine selbständiger orientalische Behandlung.

Einzelne andre spanische Reste reihen sich als Zeugnisse derselben Frühepoche an. Eine im Hufeisenbogen überwölbte dekorative Nische, im Kreuzgange der Kathedrale von Tarragona, inschriftlich v. J. 960, ist interessant als Beleg einer noch mehr antikisirenden Strenge der Behandlung. Ein basilikenartiger (nach christlichem Muster aufgeführter) Bau zu Toledo, die jetzige Kirche S. Roman, hat in seinen Hufeisenbogen-Arkaden ebenfalls noch verdorben antikes Element, während die dortige Kapelle Cristo de la Luz die reicheren Formen der Moschee von Cordova in roher Nachbildung wiederholt. Bäderanlagen, in verschiedenen Städten Spaniens und auf der Insel Majorca, tragen ebenfalls die Typen früh-muhammedanischer Kunst.

Von einer prachtvollen baulichen Anlage, deren Glanz, wie es scheint, Alles überstrahlte, ist Nichts als die preisenden Berichte arabischer Schriftsteller auf unsre Zeit gekommen. Dies ist das königliche Schloss der Azzahra, welches in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unfern von Cordova durch Abderrhaman III. angelegt und bereits im Laufe des elften Jahrhunderts zerstört wurde. Es enthielt zahlreiche aulichkeiten für die Wohnung und für den Hofhalt des Khalifen, die mit Gärten umgeben und mit lebendigen Wassern erfüllt waren. Die Zahl der Säulen, welche dorthin aus aller Welt, selbst aus Rom und Constantinopel, zusammengeschleppt waren, wird auf 4312 angegeben; die Säle waren mit Marmor gepflastert und bunt getäfelt, die Decken reizvoll mit Farbe und Vergoldung geschmückt; die Pforten bestanden aus Elfenbein und Ebenholz, aus versilbertem und vergoldetem Erz. Dabei fehlte es nicht an mannigfachem Bildwerk, dessen Verwendung in der muhammedanischen Kunst sich hier zum ersten Mal (denn jene Stücke in der Kapelle Villa Viciosa zu Cordova sind jünger) geltend macht. Zum Theil hatte Constantinopel dazu den Bedarf hergegeben, namentlich bei der dekorativen Ausstattung der wundersamen Springbrunnen. Der eine von diesen war mit menschlichen Bildern geschmückt; er hatte zugleich zwölf zu Cordova gearbeitete Thierfiguren, aus Gold und kostbaren Steinen gebildet, deren Mäulern das Wasser entströmte. Das Schloss hatte seinen Namen von einer geliebten Sklavin Abderrhaman's, deren Standbild über der Eingangspforte aufgestellt war. Ein kleiner phantastisch gebildeter Hirsch von Bronze, unter Trümmern, welche man für die des Schlosses hält, vorgefunden und in dem benachbarten Kloster S. Geronimo aufbewahrt, dürfte zu den Schmuckbildern des Schlosses gehört haben.[1]

[1] Gir. de Prangey, essai, p. 74.

Nach der Mitte des achten Jahrhunderts wurde **Bagdad** die Residenz des Khalifenreiches und empfing eine Fülle prachtvoller baulicher Monumente. Die grosse Moschee der Stadt galt ebenfalls als eins der Meistergebände der Zeit; erhalten scheint Nichts davon; ebenso wenig von den glanzvollen Anlagen, welche damals in den weiter ostwärts der Herrschaft des Islam unterworfenen Landen ausgeführt wurden. — Soviel bis jetzt bekannt, gehört in diesen östlichen Landen nur ein kleines Denkmal der in Rede stehenden Frühepoche an. Es ist eine bauliche Nische, **Takht-i-Gero** genannt, ostwärts von Bagdad am Uebergange über das Zagrosgebirge belegen. Sie ist im vollen Hufeisenbogen überwölbt und durch die stark ausgesprochene Profilirung der architektonischen Glieder, welche mit Entschiedenheit und selbst mit Glück die antiken Motive wiederholen, sehr bemerkenswerth. So geringfügig an sich, im Verhältniss zu den untergegangenen Monumenten, das Denkmal ist, so bestimmt giebt es sich als das Product einer vollen und bewussten künstlerischen Richtung und verstattet einen begründeten Rückschluss auf deren eigenthümliches Wesen.

Die armenische und südkaukasische Kunst.

Die Geschichte der Kunst von Armenien [1] und der von ihr abhängigen der südkaukasischen Lande bildet eine Episode zwischen der ersten und der zweiten Periode der muhammedanischen Kunst. Die armenische Kunst ist eine christliche; aber sie steht ebenso in Wechselbeziehung zu der früheren muhammedanischen jener Gegend, wie es mit den politischen Verhältnissen Armeniens, das sich beim Sinken des Khalifats von Bagdad gegen Ende des neunten Jahrhunderts zur selbständigen Herrschaft anfraffte, der Fall ist. Ihre Denkmäler gehören vorzugsweise der Spätzeit des zehnten und der Frühzeit des elften Jahrhunderts an. Mit dem bald darauf erfolgten Fall des armenischen Reiches verliert sie, wie es scheint, im eignen Lande ihre Bedeutung, findet aber in jenen Kaukasuslanden, in welche sie gleichzeitig eingedrungen war, noch auf Jahrhunderte hin eine namhafte Nachfolge.

Das Eigenthümliche der armenischen Kunst betrifft ebenfalls die Architektur. Ihre Grundlage ist byzantinisch, was durch frühes Uebertragen dieses Elementes, von den Ostküsten des schwarzen Meeres her, wo dasselbe schon zeitig Fuss gefasst hatte, veranlasst zu sein scheint. Die innere Disposition des armenischen Kirchengebäudes befolgt das Gesetz der byzantinischen Gewölbkirche, mit der erhöhten Kuppel in der Mitte; nur das durch die einseitigeren Bedingnisse der byzantinischen Sitte Veranlasste, — die Gallerieen für die Weiber, der Narthex für die Ausgeschlossenen, — erscheint sehr selten nachgebildet. Das Aeussere hat in seinen Hauptformen etwas eigen Festes und Geschlossenes. Der

---

[1] Vergl. D. **Grimm**, monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Armenie. Livr. 1—5.

äussere Grundriss liebt keine Vorsprünge oder gestattet sie nur in Ausnahmefällen; so treten selbst die Tribunen der Altarseite insgemein nicht nach aussen vor; statt dessen sind schmale und hochaufsteigende Dreiecknischen zur äusseren Scheidung der Tribunen, auch an den Langseiten zur anderweitigen Raumabtheilung, angeordnet. Die äussere Bedeckung der Räume ist überall massives Steinwerk, in der Form der Dachschräge, — über den Kuppeln, besonders charakteristisch für die Gesammterscheinung, als polygonische Pyramide; hiemit sind geradlinige, kräftig wirkende Kranzgesimse verbunden. Bei durchgehend nicht bedeutenden Dimensionen gewinnt das Aeussere der Gebäude durch diese Einrichtungen eine eigenthümliche Energie, welche von dem Typus des Byzantinischen wesentlich abweicht und auf einen anderweitigen Culturzusammenhang, — ohne Zweifel mit Elementen, welche sich in jenen östlichen Gegenden schon herausgebildet hatten, schliessen lässt. Zugleich aber, und fast in Widerspruch hiemit, verbindet sich mit dieser architektonischen Gesammtfassung eine fast spielende Dekoration, auch sie vorzugsweise am Aeusseren des Gebäudes. Es sind flache Reliefarkaden mit dünnen rohrähnlichen Säulchen, welche die Aussenwände zu erfüllen pflegen und in deren Details und Ornamenten die Formen einer naiven, wohl von Alters her landesüblichen Holzschnitztechnik nachzuklingen scheinen. Die Bögen dieser Arkaden sind halbrund oder auch hufeisenförmig; wie die letztere Form und das Spielende der Ausstattung überhaupt dem orientalischen Wesen entspricht, so mischt sich dann im Einzelnen manche speciell muhammedanische Dekorativform hinein.

Die ältere Residenz des Landes war Vagharschabad, unfern des heutigen Eriwan. In ihrer Nähe war schon im Anfang des vierten Jahrhunderts die Kirche von Etschmiadzin, welches noch gegenwärtig der Sitz des armenischen Patriarchen ist, gegründet worden. Die dortige Kirche erscheint ihrer Anlage nach als ein alterthümlich byzantinisirender Bau, doch mit Theilen, welche einer sehr späten Ernenung angehören. Dagegen zeigt die Kirche der h. Ripsime, zu den Resten von Vagharschabad selbst gehörig und wohl aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, bei einigermaassen complicirten Grundrissformen des Inneren einen Aussenbau von charakteristisch armenischer Anlage, aber noch ohne die dekorative Zuthat. Andre Baureste an andern Orten bezeichnen die Uebergänge zur vollen Entfaltung des armenischen Styles. — Diese erscheint vorzugsweise an den Monumenten von Ani, welches in den Zeiten jenes selbständigen Glanzes von Armenien die Residenz des Landes wurde. Es ist eine ansehnliche Trümmerstadt mit mehr oder weniger erhaltenen baulichen Resten, von strengerer oder zierlicherer Behandlung, fast durchgängig aus dem Schlusse des zehnten und dem Beginn des elften Jahrhunderts herrührend. Die Kathedrale des Ortes bildet das klarste und charaktervollste Beispiel des Styles; die Gewölbe ihres Inneren (Tonnengewölbe) sind spitzbogig, die Kuppelpfeiler einfach gegliedert, fast schon nach occidentalisch belebterer Art. Unter einigen Centralbauten ist eine Grabkapelle mit stark heraustretenden Nischen und leichtem thurmartigem Oberbau hervorzuheben. — Dann sind die ehemalige Kirche zu Kars (jetzt die Moschee des Ortes) und der schwerere, zum Theil

etwas barocke Bau der Kirche von Dighur, nahe bei Ani, namhaft zu machen. — Die Reste von Khelat, im Nordwesten des Wan-Sees, über welche bis jetzt eine nähere Kunde noch nicht vorliegt, scheinen für die Geschichte der armenischen Kunst gleichfalls von erheblicher Bedeutung zu sein.

In dem Baustyl der südkaukasischen Lande, namentlich ihrer westlichen Districte, scheint das Byzantinische eine breitere Unterlage auszumachen; neben den herübergeführten armenischen Formen tritt es zuweilen



Die Kathedrale von Ani, mit restaurirtem Kuppelthurm.

wiederum in einer mehr bezeichnenden Weise zu Tage. Zugleich aber lässt sich das Streben erkennen, das dekorative Element des Armenischen nur um so entschiedener zur Geltung zu bringen, was denn mancherlei üppig phantastische und barocke Erscheinungen zur Folge hat. Die Klosterkirche Sion in Karthli (Georgien), vom Ende des zehnten Jahrhunderts, schliesst sich noch der strengeren armenischen Weise an. Die Kathedrale von Kutais in Imeretien, aus dem Anfange des elften Jahrhunderts, bringt es, besonders in der reichen Ausstattung des Inneren, schon zu einem abenteuerlich phantastischen Wesen. Andre charakteristische Beispiele des elften und des zwölften Jahrhunderts sind die Kirchen von Ghelati, Nikortsminda, Katzkhi in Imeretien und die von Martvili in Mingrelien, alle (mit Ausnahme der erstgenannten) ebenso durch eigenthümliche Centralanlage und dadurch bedingten Aufbau, wie durch die spielende Weise der Ornamentik bemerkenswerth. Die Kirche von Pitzunda (Bidschwinta) in Abkhasien vereinigt eine entschieden byzantinische Disposition mit spätorientalischen Formen des Aufbaues.

Das Innere dieser kirchlichen Gebäude hat eine reiche bildliche Ausstattung, welche, neben einzelnen Reliefsculpturen, die zuweilen an sassanidische Vorbilder erinnern, aus umfassenden Wandmalereien besteht. Der Typus der letzteren schliesst sich dem byzantinischen an, löst aber — soviel uns davon an nachbildenden Proben bekannt geworden — die stylistische Strenge, welche der byzantinischen Darstellungsweise auch bei aller Erstarrung noch einen künstlerischen Werth giebt, in ein barbarisches, styllos verwildertes Wesen auf. Die bildnerische Unfähigkeit entspricht der Bildlosigkeit der Muhammedaner und dient nicht minder dazu, den Kreis, welchem die armenische und die von ihr abhängige Kunst sich einreiht, zu bezeichnen. —

In der weiteren Entwickelung der asiatisch muhammedanischen Architektur zeigen sich Elemente aufgenommen, die zu den charakteristischen der armenischen Architektur gehören.

Zweite Periode der muhammedanischen Kunst.

Die zweite Periode der muhammedanischen Kunst beginnt mit dem elften Jahrhundert und dauert bis zur Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Fast durchgehend treten gegenwärtig, in mehr oder weniger genauem Einklange mit der angegebenen Zeitbestimmung, neue politische Gestaltungen, neue Staatenbildungen, neue Dynastieen in den muhammedanischen Landen hervor. Die Kunst wirft das Band der traditionell überkommenen Form von sich und sucht für den Drang, von welchem sie bewegt ist, den unmittelbar bezeichnenden Ausdruck zu gewinnen. Das gewonnene Selbstbewusstsein spricht sich in dem eigenthümlich Machtvollen der architektonischen Gesammtanlage aus. Der dekorative Trieb wird zum entscheidenderen Bedingniss für die Behandlung der Einzelform, aber auch sie erscheint von demselben machtvollen Zuge bewegt. Ein stolzes jugendliches Ringen bekundet sich in den Monumenten dieser Epoche, deren Energie im Ganzen, deren phantastische Kühnheit im Einzelnen zuweilen von sehr anziehender Erscheinung ist, bei denen aber das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelwirkung noch nicht immer erreicht wird und die somit mehrfach, zumal in Gegenden, wo der Sinn dumpfer bleibt, ein gewaltsames Gepräge gewinnen. In der Ornamentbildung hat die byzantinische Reminiscenz keine hervorstechende Bedeutung mehr; statt ihrer ist der üppigere Schwung des eigentlich Orientalischen, aber ebenfalls noch in grossen und starken Linien, vorherrschend. Die Zellenwölbung, zur Vermittelung architektonischer Uebergänge, findet im Laufe dieser Zeit eine mehr und mehr sich verbreitende Anwendung.

In Spanien begann mit dem elften Jahrhundert die Macht des Khalifats von Cordova zu sinken. Selbständige Fürstenthümer erhoben sich an dessen Stelle, bis ihre Macht, gegen den Schluss des Jahrhunderts, der Herrschaft der Almoraviden, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts der der Almohaden anheimfiel. Beide Dynastieen hatten in dem westli-

chen Afrika ihre Heimat; die maurischen Lande von Afrika vereinten sich unter ihnen mit den muhammedanischen Landen Spaniens zur gemeinsamen Herrschaft. Der Baustyl dieser Lande empfängt hienach den Namen des „maurischen."

Zunächst, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, war besonders Toledo als glanzvoller Königssitz von Bedeutung. Verschiedene bauliche Reste erinnern an diese Epoche und enthalten die, ob zum Theil auch nur fragmentirten Zeugnisse der neuen architektonischen Bewegung. Die mächtige und in energisch dekorativen Formen ausgestattete Puerta del Sol, — die in dem Meierhofe der Ga-



Puerta del Sol zu Toledo.

liana enthaltenen Ueberbleibsel des königlichen Schlosses, in dessen Innerem ebenfalls noch die Theile einer glänzenden Dekoration, mit grossartigen Zackenbögen, erhalten sind, — Einzelstücke an kirchlichen Gebäuden gehören hieher. Besonders bemerkenswerth ist die Kirche S. Maria la Blanca, ursprünglich eine jüdische Synagoge, ein fünfschiffig basilikenartiger Bau mit kühnen Hufeisenbögen und ebenfalls mit phantastisch glänzenden Detailbildungen versehen. Auch ein in mächtig dekorativen Formen aufgeführter basilikenartiger Rest auf dem wüsten Felde von Humanejos schliesst sich diesen Ueberbleibseln als ein sehr charakteristisches Beispiel an.

Andrer Prachtanlagen erfreute sich Sevilla, am Schlusse des zwölften Jahrhnnderts. Vor Allem die in dieser Zeit (um 1195) erbaute grosse Moschee der Stadt war von hervorragender Bedeutung. Ein Theil der

Aussenmauern der letzteren (zum Einschlusse der gegenwärtigen Kathedrale gehörend) und der mächtige Minaret, welcher den Namen der „Giralda“ führt, sind noch erhalten. Hier macht sich eine Dekoration der architektonischen Masse durch grosse Feldertheilungen und eine Füllung der Felder durch reiche Ziegelmuster geltend. Die Giralda, in starker Masse viereckig und unverjüngt emporsteigend, ist durch diese Dekoration, welche zugleich im Wechselverhältniss mit der Fensteranordnnng steht, von energisch prachtvoller Wirkung; sie hat, mit einem modern barocken Oberbau, welcher an die Stelle der früheren phantastisch maurischen Bekrönung getreten ist, eine Gesammthöhe von 260 Fuss. Anlage und Ausstattung des Thurmes gaben das Vorbild für andre, wie sich solche, doch freilich von geringerer Bedeutung, an andern Baulichkeiten von Sevilla und der Umgegend vorfinden. — Auch das Schloss von Sevilla, der Alcazar, empfing in dieser Epoche namhafte Erneuungen, von denen, neben älteren und ansehnlichen späteren Theilen, noch Stücke vorhanden sind.

Sehr bedeutende monumentale Unternehmungen fanden gleichzeitig in den afrikanischen Stammlanden der herrschenden Geschlechter statt. Andalusische Baumeister wurden zu deren Ausführung herübergezogen. Marokko, die afrikanische Residenz, schmückte sich mit prächtigen Bauwerken; ebenso Fez, Rabat, Mansuria. Die Minarets der Hauptmoscheen von Marokko und Rabat entsprechen in dem Allgemeinen ihrer Anlage der Giralda von Sevilla; die drei Thürme sollen von demselben Architekten, Géber, erbaut worden sein. Es fehlt indess noch an eingehender Kunde über die marokkanischen Monumente und somit auch an dem Nachweise darüber, wieviel im Uebrigen aus der in Rede stehenden Epoche erhalten ist.

Sicilien besitzt einige Bauwerke muhammedanischen Styles, welche in diese Epoche fallen. Es ist zwar nicht sicher festgestellt, ob überhaupt Etwas von ihnen wirklich noch der muhammedanischen Herrschaft, welche hier bereits in der Spätzeit des elften Jahrhunderts ihr Ende erreichte, angehört; ihr Gepräge ist aber entschieden das der muhammedanischen Kunst, der sich, wie dem sonstigen Reichthnme arabischer Cnltur, die neuen normannischen Herrscher zunächst gern zuneigten.

Es sind einige Schlösser in der Umgebung von Palermo, Lustsitze, die mit reichen Gartenanlagen umgeben waren. Ihr Aeusseres giebt sich — charakteristisch für die in Rede stehenden Entwickelungsverhältnisse der Kunst und zugleich für historische Zustände, in welchen die steten Wechselfälle des Krieges maassgebend sein mussten, — als energisch feste, kastellartige Masse, im geschlossenen Viereck, mit vortretenden Erkern auf den Seiten, die Wandflächen durch hohe spitzbogige Nischen mit wenig kleinen Fenstern erfüllt. Im Innern bildet sich ein mittlerer Hauptraum, der ursprünglich, wie es scheint, unbedeckt war und dem sich, in mehreren Geschossen, die Seitenräume anschliessen. Reicher Schmuck war diesem Inneren, besonders dem Mittelraume, zugetheilt; die Ueberwölbungen der Wandnischen durch jene spielenden Zellengewölbe kommen hier mehrfach, zum Theil schon in reichlicher Ausbildung, vor. Wie bereits in dem Schlosse der Azzahra, so war auch hier das Innere durch sprin-

gende Wasser erfrischt, die sich dann in die Gärten und die umherliegenden, luftig schattigen Pavillons vertheilten. Von dem, vielleicht ältesten dieser Schlösser, Favarah (Mare Dolce), ist nur noch ein Theil erhalten. Das Schloss Zisa[1] ist noch in seinen wesentlichen Theilen vorhanden; doch gehört (abgesehen von späteren Herstellungen) die Ausstattung seines inneren Hauptraumes zum grossen Theil einer schon abweichenden Erneuung, in dem eigenthümlich ausgebildeten normannisch-sicilischen Style der Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, an. Das Schloss Kuba[2] befindet sich im Inneren in verwahrlostem Zustande, hat aber noch die Reste einer edlen Dekoration muhammedanischen Styles. Die arabische Inschrift an der äusseren Bekrönung dieses Gebäudes bezeichnet dasselbe indess bestimmt als einen Bau aus der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts.

Aegypten stand seit der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts unter der Herrschaft der fatimitischen Khalifen, denen im J. 1171 (mit Saladin) die der Ajubiden folgte; die letzteren regierten bis zur Mitte des drei-



Mausoleum bei Kairo.

zehnten Jahrhunderts. Die stolzen Mausoleen dieser Herrschergeschlechter, bei Kairo, gehören wiederum zu den bezeichnendsten Denkmälern der zweiten Epoche. Es sind Kuppelgebäude, im Sinne der kuppelgewölbten Grabkapellen, welche schon in der altchristlichen Architektur beliebt waren.

[1] Denkm. d. K., Taf. 39, Fig. 5. — [2] Ebend., Fig. 4.

Aber ihre Fassung und Behandlung ist zumeist sehr eigen. Ueber einem hohen Viereck erhebt sich die aufsteigende Kuppel, deren Fensterkranz (ein Tambour) das Licht einwärts fallen lässt. Die Hauptformen haben eine einfache Grösse; sie verbinden sich mit vollen und wirksamen Dekorationsformen, welche das Gesims des viereckigen Unterbaues mit blumigen Zinnen umsäumen, in phantastisch geschwungenen Linien zu dem Rundbau der Kuppel hinüberführen und diese selbst, die im straff überhöhten Halbkreise gebildet zu sein pflegt, mit einem kräftigen, mehr oder weniger verschlungenen Linearmuster schmücken. Kleine Moscheen, in ähnlicher Art durchgebildete Minarets befinden sich mehrfach neben den Grabgebäuden; das Ganze bildet gegenwärtig eine Trümmerstadt, an deren genügender Durchforschung es einstweilen noch fehlt. Ihr schliesst sich, als eine grössere Anlage, die Moschee Barkauk vom J. 1149, mit den Grabdomen des Erbauers und seiner Familie, an. Die Moschee befolgt die Hofdisposition der älteren Moscheen von Kairo; die Arkaden ihrer Hallen haben ein sehr geringes Maass architektonisch künstlerischer Durchbildung; sie sind durchaus mit kleinen Kuppeln eingewölbt. — Im Uebrigen rühren zu Kairo aus dieser Epoche (aus dem elften Jahrhundert) ein Paar mächtige Stadtthore her, Bab-el-Nasr und Bab-el-Fotuh, beide durch ihre gediegene Festigkeit und entsprechende dekorative Ausstattung an Einzelstellen bemerkenswerth; und (sofern sie noch erhalten) die Ueberbleibsel spitzbogiger Säulenhallen, der sogenannten „Josephshalle“, welche einem Palaste Saladins angehörten.

Zu Jerusalem scheint die Moschee Omar's (S. 304), welche während der christlichen Herrschaft zur Kirche geweiht war, nach der Eroberung der Stadt durch Saladin (1187) eine neue Ausstattung empfangen zu haben. Insbesondere das Aeussere, mit den hohen spitzbogigen Nischen, dem reichen musivischen Täfelwerk seiner Seitenwände und der in edler Spitzbogenlinie geführten Kuppel, scheint dem künstlerischen Charakter dieser Epoche zu entsprechen.

In Klein-Asien, dessen grösserer Theil gegen Ende des elften Jahrhunderts für den Islam erobert ward, erhub sich das Reich der seldschukischen Sultane von Iconium. Seine Blüthe gehört dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an, besonders der Regierung des Alaeddin Keikobad (1222—1237). Sie bekundete sich durch architektonische Denkmäler, welche das energische Gepräge der in Rede stehenden Periode haben, doch allerdings mit gewissen bezeichnenden Eigenthümlichkeiten. Die seldschukische Architektur nimmt Elemente desjenigen architektonischen Styles auf, welcher den Hauptformen des armenischen Styles ihr Sondergepräge aufgedrückt hatte; es ist insbesondre das polygonisch pyramidale Steindach über dem Kuppelraume, welches sie gleich dieser vorzieht, während sonst die uns bekannten Erscheinungen der muhammedanischen Architektur überall auch im Aeusseren die Bogenlinie der Kuppel hervortreten lassen; (wobei jedoch zu bemerken, dass wir die früheren Epochen der muhammedanischen Architektur in den östlich asiatischen Landen nicht kennen und dass hier, wie bereits angedeutet, jenes armenische

Motiv im weiteren Umfange verbreitet sein mochte.) Die geradlinige Form ist geeignet, der seldschukischen Architektur wie der armenischen etwas Festeres, Strengeres zu geben; dies tritt uns, soweit wir ihre Monumente bis jetzt kennen, hie und da auch in dem Uebrigen der Gesammtfassung, in der breiten Energie der Ornamentik entgegen. Zugleich aber ist eine Neigung zum Willkürlichen in ihr, ein gewisser barbarisirender Zug, der im Einzelnen zu schwerfällig barocker Behandlung führt.

Die Stadt Iconium (Konieh) hat verschiedene Monumente, welche besonders der Epoche des genannten Alaeddin zugeschrieben werden; die Ruinen des Schlosses, dessen Aussenmauern mit kleinen Arkadengallerien wie die Palastgebäude deutscher Fürstensitze der Zeit, versehen sind, und dessen Innenräume, soviel davon bis auf die neuere Zeit vorhanden war, die glänzendste Ornamentik entfalteten; und mehrere Moscheen und Medresseh's (Gebäude gelehrter Schulen mit eigenthümlicher Hofeinrichtung), deren Portale mit mächtigen Ornamentformen aus hellem und dunklem



Schloss der Seldschuken zu Iconium.

Marmor geschmückt sind und zu deren Seiten sich leicht aufsteigende Minarets mit zierlich dekorativer Zuthat erheben.[1] Die Stadt Nigdeh ist durch die Mausoleen der seldschukischen Herrscher ausgezeichnet, Monumente von polygonischer Form und mit jener pyramidalen Bekrönung; unter ihnen das Grabmal der Fatma-Kadun (angeblich, doch gewiss irrthümlich, aus dem siebzehnten Jahrhundert), mit reich schmückender, aber zum Theil lastender Ausstattung. — Caesarea (Kaisarieh) hat ein einfacheres Grabmonument der Art, das des Huën, in dem Vorhofe der dortigen grossen Moschee (deren Bau der folgenden Epoche angehört). — Erzerum verbindet mit einem ansehnlichen Grabmonumente von ähnlicher Disposition das Gebäude eines Imaret (eines Hospizes), einer Hofanlage mit zweigeschossigen spitzbogigen Arkaden zu den Seiten, einem reichgeschmückten Portal im Style der iconischen Bauten und leichten Minarets neben diesem. Das Gebäude führt den Namen Tschifteh-Minareh (die zwei Minarets).

[1] Der in abweichendem Style behandelte „blaue Medresseh" ist später. S. unten.

Gleichzeitig zeigt sich die seldschukische Kunst den Versuchen bildnerischer Ausstattung nicht abgeneigt. Zahlreichen Figuren sitzender Löwen, welche der antiken Kunst angehören und zum Schmucke der baulichen Anlagen verwandt sind, gesellen sich einige zu, deren barbarische Arbeit füglich nur auf eine Beschaffung in dieser Epoche schliessen lässt. An dem spitzbogigen Portale, welches in den Bazar von Iconium führt, sind oberwärts, zu den Seiten des Bogens, schwebende Flügelgestalten, männlich bekleidete, angebracht, deren Styl lebhaft an sassanidische Sculpturen erinnert. Das Grabmal der Fatma-Kadun zu Nigdeh ist, neben seinen übrigen Zierden, mit eigenthümlich phantastischen Harpyenfiguren geschmückt, welche sich auf allen Seiten des Monumentes wiederholen. U. s. w. —

Für die muhammedanische Kunst dieser Periode in den mesopotamischen, den persischen, den indischen Landen fehlt es wiederum an Kunde und Anschauung.

Dritte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die dritte Periode ist von der Mitte des dreizehnten bis zur Zeit um die Mitte, theilweise bis gegen den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts hinabzuführen. Der Wechsel der politischen Verhältnisse bildet auch hier den Rahmen, innerhalb dessen die neuen Entwickelungen der muhammedanischen Kunst zur Erscheinung kommen. Diese bestehen einerseits in einer Durchbildung des Ornamentistischen, welche auf dem Grunde und nach Maassgabe der bisher vorherrschenden baulichen Gestaltung das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelform zum vollsten Einklange bringt und die erdenklich reichste Wirkung harmonisch ausprägt; theils hängen sie mit einem Streben nach grösserer Totalität der baukünstlerischen Composition zusammen und bilden hierin die Vorbereitungen und Uebergänge zu neuen Richtungen, welche in der folgenden Periode ihre Erfüllung finden.

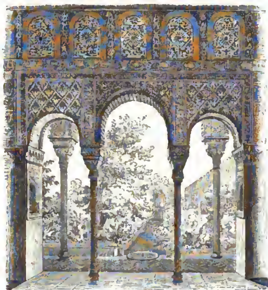
Jene vollendete Entfaltung des bisherigen Strebens gehört insbesondre Spanien an. Die muhammedanische Macht war zwar, zurückgedrängt von der christlichen, bereits auf einen kleinen Theil im Süden der Halbinsel eingeschränkt, auf das Königreich Granada, das als solches um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts beginnt und im J. 1492, mit der Eroberung der Stadt Granada durch die christlichen Waffen und der Unterdrückung des muhammedanischen Glaubens in Spanien endet. Aber aller Glanz des maurischen Lebens fasste sich an dem Königshofe von Granada zusammen und hinterliess sein künstlerisches Abbild in baulichen Monumenten, von denen namhafte Beispiele auf unsre Zeit gekommen sind. Auch fanden diese reizvollen Muster, unter dem vielseitigen und romantischen Verkehr zwischen den christlichen und den muhammedanischen Bewohnern des Landes, bei den ersteren einen zu lebhaften Beifall, als dass sie dieselben nicht mehrfach hätten nachahmen oder selbst durch

maurische Werkmeister ausführen lassen sollen. Es nimmt somit auch hier die Bauthätigkeit unter christlicher Herrschaft an der muhammedanischen Theil.

Das bauliche Meisterwerk der Zeit ist das königliche Schloss, welches in der über der Stadt Granada gelegenen Citadelle, der Alhambra, ausgeführt wurde.[1] Die mächtigen Bauten der Citadelle beginnen um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; der Bau des Schlosses fällt in die Zeit um die Mitte und besonders in die zweite Hälfte des vierzehnten. Nach der Eroberung Granada's wurde Manches von dem letzteren zerstört, zum Theil, um einem (unvollendet gebliebenen) schweren Prachtbau modernen Styles Platz zu machen; doch stehen noch ansehnliche Theile, und zwar, wie es scheint, die vorzüglichst schmuckreichen, diejenigen, welche die eigentlichen Wohnräume der maurischen Könige enthielten. Es ist eine Hof-Architektur im ächten heimischen Sinne der arabisch-maurischen Nation; schattende Arkaden ziehen sich zu den Seiten der Höfe hin, luftige Hallen und Gemächer lehnen sich an, fliessende und springende Wasser geben den geschlossenen wie den unbedeckten Räumen Kühlung und Leben. Die Mitte der Gesammtanlage scheint der „Hof der Alberca", mit einem gedehnten Wasserbecken in der Mitte und ansehnlichen Arkaden an den Schmalseiten, eingenommen zu haben. Er führt in den prächtigen Audienzsaal, die „Halle der Gesandten", welche das Innere eines vorspringenden Festungsthurmes, des „Thurmes des Comares", ausfüllt. Westwärts von dem Hofe der Alberca ist Weniges erhalten; dort scheint sich u. A. eine kleine Moschee, von der noch Stücke vorhanden sind, angeschlossen zu haben. Ostwärts ist der säulenumgebene „Löwenhof", mit glanzvollen Sälen, dem der „Abencerragen" und dem der „beiden Schwestern", zu seinen Seiten und einer gedehnten Gallerie, der sogenannten „Halle des Gerichts", im Grunde. Neben diesen Räumen, wieder mit andern Höfen in Verbindung, ist eine stattliche Bäderanlage. Der bauliche Styl ist nur Schmuck; die baulichen Formen geben, statt der Veranschaulichung eines constructionellen Bedingnisses und dessen künstlerischer Belebung, nur den Ausdruck zierlichsten Spieles, (wobei auch technisch das Constructionelle in dem Maasse zurücktritt, dass Bedeckungen und Bogenwölbungen nur aus buntgemustertem Holzwerk oder aus Gypsstuck über einer Holzunterlage bestehen.) Ein in den wechselndsten Formen gebildetes Täfelwerk farbiger Fayencen deckt den Untertheil der Wände; darüber sind diese mit Teppichmustern bekleidet, deren höchst mannigfaltige, aber streng symmetrische Blumen- und Linearformen (jene in der zumeist weich geschwungenen Form der Lotosblume) dem Stuck eingepresst und glänzend bemalt und vergoldet sind, und zwischen denen die Bänder und Felder der Inschriften sich hinziehen. Die Wölbungen über den Räumen haben jene spielenden Zellenformen, die ebenso in Gold und Farben leuchten und die sich, in wechselnd gesenkten Ansätzen und Hebungen, häufig zu seltsamen Tropfsteinbildungen umgestalten. Die Säulen der Arkaden sind überaus schlank, licht, fein, Bögen und Wände

[1] Owen Jones and Goury, plans etc. of the Alhambra. — Denkm. d. K., Taf. 38. — Die polychrome Decoration ebend. Taf. 40 A., Fig. 1.

über ihnen in derselben Teppichmanier behandelt; die Bogenform selbst ist allem kreisenden und schwingenden Gesetz abgethan, wiederum einem feingezackten, zierlichst umsäumten Teppich-Ausschnitt vergleichbar, zuweilen selbst jenes Motiv der Zellenwölbung in fast barocker Weise aufnehmend. Es ist ein phantastisches Wirrniss wie das eines üppigen Blumengartens, und die Inschriften, die zum Theil das Gebäude selbst dichterisch preisen, geben ihm ausdrücklich eine solche Bezeichnung; doch aber geht ein bestimmtes rhythmisches Element sowohl durch die Austheilung des Schmuckes im Einzelnen als durch die räumliche Gesammtwirkung, namentlich auch in der Beziehung der letzteren zu den Höfen und den Wassern in deren Mitte, so dass das Wundervolle und Zerstreuende dennoch eine einige, in sich gehaltene Stimmung hervorzubringen geeignet



Portikus des Generalife zu Granada.

ist. Nicht unwesentlich trägt hiezu die edle Form der Säulen bei, über deren leichtem Schafte als Kapitäl ein voller, fest gegliederter Blumenkelch, im glücklichsten Verhältniss zu dem Spiele der Bögen, emporquillt. Diese Säulen enthalten die schönste architektonische Einzelform, welche die gesammte Kunst des Islam hervorgebracht hat. — Der Raum der Alhambra schliesst ausser dem Schlosse noch andre kleine Baulichkeiten derselben Behandlung in sich ein. Der „Thurm der Infanten“ ist eine der zierlichsten von diesen. Ausserhalb der Citadelle liegt ein nicht minder reizvoller königlicher Lustsitz, der Generalife, derselben Epoche und künstlerischen Richtung angehörig. Der Portikus, in welchem sich das Gebäude des letzteren gegen Garten und Wasseranlagen öffnet, ist

durch seine edel gemessenen Verhältnisse von vorzüglich ausgezeichneter künstlerischer Bedeutung. — Auch in der Stadt Granada befinden sich Einzelreste von der maurischen Architektur derselben Epoche, zum Theil, je nach dem äusseren Zweck der Anlage, von etwas mächtigeren Hauptformen.

Zur weiteren Ausstattung der Prachträume der Alhambra ist sodann auch die Thätigkeit bildender Kunst herangezogen. Im Einzelnen für dekorative Zwecke, wie bei dem Brunnen, welcher die Mitte des Löwenhofes einnimmt. Die Schaale desselben wird von zwölf wasserspeienden Löwen getragen, die, ihrer Stellung entsprechend, in einer sehr strengen, architektonisch stylisirten Weise behandelt sind. Ein sarkophagartiger Brunnentrog, in einem andern Theile der Alhambra, hat an seiner Vorderseite ein Relief, Gazellen vorstellend, welche von Löwen überfallen werden, eine allerdings barbarische, nur den geringsten Sinn für Form verrathende Arbeit. Einige emaillirte Prachtvasen, im Schlosse, sind mit Rankenwerk und Thierfiguren, die letzteren von völlig phantastischer,



Aus den Gewölbmalereien der Alhambra.

arabeskenhafter Form, versehen. — Einen ungleich grösseren künstlerischen Gehalt haben die auf Pergament ausgeführten Malereien der länglichen Gewölbkuppeln, welche über drei breiten Nischen, zur Seite der am Löwenhofe hinlaufenden „Gerichtshalle," angeordnet sind. Die mittlere derselben enthält die Darstellung einer Versammlung maurischer Fürsten, die beiden andern die Scenen ritterlichen Lebens in Abenteuer und Minne, Mauren und Christen gemischt, jene im einzelnen Falle als Sieger über diese, das Lokal der einen Darstellung als ein christliches, das andre als ein maurisches gefasst und das letztere in seinen Architekturen auch für die Anschauung des Baulichen von Interesse. Höchst merkwürdige Dokumente der Zeit und des freieren Sinnes des Maurenthumes von Granada, dürfen sie doch wohl nicht der Hand eines Eingebornen zugeschrieben werden; wenigstens tragen sie entschieden das

Gepräge des in den christlichen Malerschulen der Zeit ausgebildeten Styles.[1] —

Zu den Anlagen maurischen Styles, die ausserhalb Granada, im christlichen Spanien, ausgeführt wurden, gehört als ein Hauptwerk der prachtvolle Audienzsaal mit seinen Nebenräumen im Alcazar von Sevilla, den König Peter der Grausame bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erbauen liess. Auch hier herrscht eine Einrichtung, welche das Ganze wie ein teppichähnliches Schmuckwerk behandelt; doch ist die architektonische Formation nicht in derselben unbedingten Weise, wie im Alhambraschlosse, der dekorativen Lust geopfert. Die Arkaden, welche sich nach den Seitengemächern des Saales öffnen, haben wiederum die entscheidendere Hufeisenform, über Säulen, welche der Antike nachgebildet erscheinen; auch haben die Arkaden im Ganzen einen festeren architektonischen Einschluss. — Eine ähnliche, an dem energischen Charakter der vorigen Periode etwas mehr festhaltende Behandlung zeigt sich auch an andern baulichen Monumenten der Zeit, deren verschiedene sich namentlich zu Toledo erhalten haben. Der dort befindliche sogenannte „Taller del moro,“ gleichfalls ein Theil eines Palastbaues, hat die Reste einer dekorativen Ausstattung von verwandter Pracht.

Aegypten stand in dieser Periode unter der Herrschaft der mamelukischen Sultane. Ihrer Zeit gehören einige Moscheen zu Kairo an, welche auch ihrerseits das Streben nach glänzender Behandlung, doch zugleich den Mangel einer bestimmten Schule und Richtung erkennen lassen. Eine dieser Moscheen, vom J. 1305, ist die mit andern Räumlichkeiten und besonders mit dem Grabmal des Erbauers verbundene M. Kalaun; das Grabmal und die der Strasse zugekehrte Façade der Moschee sind reich und eigenthümlich behandelt, doch in einer Weise, welche eine Einmischung des italienisch mittelalterlichen Geschmackes zu verrathen scheint. Aehnlich ein prächtiger und in edler Form ausgeführter Portalbau bei der Moschee El Azhar. Sehr eigenthümlich dagegen ist die Moschee Hassan vom J. 1379.[2] Sie hat die alte Hofeinrichtung, aber in einer Umbildung, welche eine grossartigere und mehr einheitliche räumliche Wirkung erstrebt. Die Hallen umher, sowohl die geringeren an den Seiten als die grössere für die gottesdienstlichen Zwecke, sind eine jede zum mächtigen, vorn offnen, mit hohem spitzbogigen Tonnengewölbe überdeckten Raume geworden. Hinterwärts schliesst sich das Grabmal des Erbauers als ebenso mächtiger, reich geschmückter Kuppelbau, mit höchst stattlichen Minarets zu den Seiten, an. Dagegen hat die Moschee El Moyed,[3] angeblich vom J. 1440, wiederum völlig die alte Hofdisposition, mit umgebenden Arkadenhallen in wenig künstlerischer Behandlung. Ein kleines, mehr geschlossenes Gebäude ist die Moschee Kaïtbaï, vom

[1] Eine nähere Charakteristik dieser Gemälde, nach trefflichen Copien von E. Gerhardt, in meinen kl. Schriften, II, S. 687. Ich hatte geglaubt, sie als Arbeiten eines christlich spanischen Künstlers aus der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnen zu dürfen; Passavant (die christliche Kunst in Spanien, S. 68) eignet sie der Hand eines Italieners vom Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts zu. — [2] Denkm. d. K., Taf. 39, Fig. 9 u. 10. — [3] Ebend. Fig. 1.

J. 1492, dies durch die zierlichste dekorative Ausstattung im Inneren und Aeusseren eigenthümlich bemerkenswerth.

Klein-Asien erscheint, wie schon in der vorigen Periode, doch in andrer Art, als das Land der Stylmischungen und Uebergänge.

In diesem Betracht ist zunächst das Gebäude der Moschee von Caesarea (Kaisarieh) anzuführen. Auch sie hat noch die alte Hofdisposition, doch wiederum in eigner Anordnung, indem (ausser einem kleinen Eckplatze, welcher das Grabmal des Huën, S. 319, einschliesst,) nur ein mässiger Theil in der Mitte des vorderen Raumes unbedeckt ist und diesem sich tiefere Arkadenhallen anschliessen, wie von solchen auch der eigentliche Körper der Moschee ausgefüllt wird. Die Hallen sind von Reihen kleiner Kuppeln (ähnlich wie die der Moschee Barkauk bei Kairo) bedeckt; sie selbst werden durch Pfeiler und gedrückt geschweifte Bögen gebildet, Letzteres eine Form, welche in dieser Zeit sich zuerst geltend zu machen beginnt und deren Ursprung voraussetzlich (worüber es einstweilen freilich noch an einem unmittelbaren Nachweise fehlt) den Ostlanden des Islam angehört.

Die vorzüglichsten kleinasiatischen Monumente dieser Periode wurden durch die Herrscher der osmanischen Dynastie, welche in der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts in den nordwestlichen Theilen der Halbinsel auftrat, diese der byzantinischen Herrschaft entriss und den folgenreichen Kampf zur Eroberung des griechischen Kaiserthums begann, gegründet. Brussa wurde die Residenz der osmanischen Fürsten; ihre baulichen Denkmäler, welche hier in Betracht kommen, fallen in die Spätzeit des vierzehnten und in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die letzteren haben noch einzelne Reminiscenzen an den Styl der seldschukischen Bauweise, verbunden mit dem entschiedneren Einmischen jener geschweiften östlichen Formen; während gleichzeitig, durch die politische Richtung der osmanischen Macht gegen den Occident veranlasst, die Aufnahme von Elementen der christlichen Architektur, sowohl und vornehmlich der byzantinischen als im Einzelnen auch der des westlicheren (etwa italienischen) Europa, ersichtlich wird. Die osmanischen Monumente dieser Zeit bekunden somit das auffälligste Gemisch verschiedenartiger Grundmotive und ausstattender Einzelheiten. Vorzüglich wichtig ist einerseits, dass das Vorbild des Byzantinischen die Veranlassung giebt, bei dem Bau der Moscheen allmählig mit der alten Hallendisposition zu brechen und statt dessen, für den Körper des Gebäudes, ein einheitlich geschlossenes Inneres durch einen grossen Kuppelraum zu gewinnen;[1] andrerseits, dass aus der Mischung jener verschiedenartigen Formen ein dekorativer Geschmack hervorgeht, der, besonders durch die Anwendung mehrfarbigen Materials

---

[1] Die Anwendung der Kuppeln in der muhammedanischen Architektur bis zu dieser Epoche erscheint, soviel wir urtheilen können, stets entweder nur als ein mehr untergeordnet constructives oder dekoratives Element, oder zur Erfüllung von Sonderbedingnissen (wohin z. B. auch die Kuppel über dem heiligen Fels in der Moschee Omar's zu Jerusalem zu rechnen ist) angewandt.

und dessen rhythmischen Wechsel, nicht selten den Ausdruck einer eigenthümlichen Energie empfängt.

Die Mehrzahl der Monumente gehört der Regierungsepoche Murads I. (1360—89) an. Unter ihnen ist zunächst die grosse Moschee (Ulu-Dschami) von Brussa zu nennen, welche, etwa nach dem Muster der von Caesarea, noch der alten Hallendisposition folgt, doch nur mit einem kleinen unbedeckten Einzeltheil in der Mitte des Ganzen. — Dagegen ist die „grüne Moschee" von Nicäa (Isnik) bereits ein einfacher Kuppelbau, mit einem, in strengen Formen gebildeten, aber zugleich zierlich ausgestatteten spitzbogigen Portikus; — während die Moschee von Tschekirgeh bei Brussa in dem Haupttheile ihrer Anlage völlig dem Vorbilde des byzantinischen Kirchenbaues folgt und ihr Arkadenportikus sich dem westländisch- (italienisch-) gothischen Style auffällig nähert.[1] — Eine zweite Moschee Murad's zu Brussa ist ein umfassender Kuppelbau, mit reichem geschweift spitzbogigem Portikus. Ihr schliessen sich die Mausoleen des herrschenden Geschlechtes und die stattliche Anlage eines Medresseh an. — Aehnlich sind, ebendaselbst, die Moscheen Bajazet's (um 1400) und die jüngere und glänzend ausgestattete Muhammeds I. (Ein Erdbeben, welches im Frühjahr 1855 die Stadt Brussa heimgesucht hat, scheint auch den vorstehend genannten Monumenten sehr verderblich geworden zu sein.)

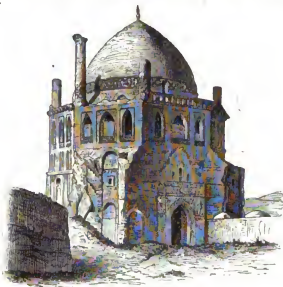
In Europa war die osmanische Macht bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts siegreich eingedrungen. Adrianopel wurde für diese Zeit der Sitz ihrer dortigen Herrschaft. Die Moschee Bajazet's zu Adrianopel, ein einfach mächtiger Kuppelbau, steht mit den bezüglichen Monumenten von Brussa in gleicher Reihe.

Endlich kommen für diese Periode auch die Lande des ferneren Ostens in Betracht, indem wir von der Gestaltung, welche die muhammedanische Architektur in ihnen empfing, für diese Zeit wenigstens einige Anschauung besitzen. Soviel wir urtheilen können, scheint hier eine Ausbildung ernster und massenhaft bedeutender Hauptformen, verbunden mit einer schmuckreichen, aber in eigenthümlichem Adel gehaltenen Ausstattung, — ebenso beachtenswerth an sich wie in ihrer Eigenschaft als Grundlage der folgenden architektonischen Entwickelungen dieser Gegenden, — stattgefunden zu haben.

Für Persien[2] war es die Herrscherepoche der Khane mongolischen Stammes, deren Gebiet zeitweise ein sehr umfassendes war und sich vor der ansehnlicheren Ausbreitung der osmanischen Macht selbst über den grössten Theil Klein-Asiens erstreckte. Zu den Denkmälern ihrer Epoche gehören einige merkwürdige Thürme in den nördlichen Gegenden des Reiches, die als Grabmonumente errichtet zu sein scheinen, von polygonischer Gestalt, oberwärts kuppelartig gekrönt und mehr oder weniger reich mit klaren dekorativen Zierden versehen. Derartige Denkmäler sind

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 39, Fig. 7 u. 8. — [2] Ebend., Taf. 40, Fig. 4 u. 5.

zu Eriwan, zu Selmas am Urmia-See und zu Naktschewan nachgewiesen; das letztere ist neuerlich eingestürzt. — Sodann die grossartige Moschee mit dem Grabmale des Khoda-Benda zu Sultanieh. Dies ist ein mächtiger achteckiger Kuppelbau (die Spitze der Kuppel 145 Fuss über dem Boden), die Kuppelanlage, so sehr sie das bis dahin übliche Maass der kuppelgewölbten Mausoleen überschreitet, doch voraussetzlich durch das Vorbild von solchen und durch den Bezug des Gebändes auf seinen Grabmalzweck veranlasst. Das Aeussere, unterwärts schon seiner Ausstattung beraubt, zeichnet sich durch die reine Spitzbogenlinie der Kuppel, durch deren einfachen Schmuck mit farbig glasirten Ziegeln und durch die Gallerie, welche den Fnss der Kuppel umgiebt und über deren



Moschee zu Sultanieh.

Ecken sich kleine Minarets erheben, aus; das Innere hat eine einfach grossartige Nischenanordnung mit mässig geschweiften Spitzbögen und eine reiche farbige Dekoration, deren Ornamente in ebenso gemessenen Formen wie Farben (Blau, Weiss, Gold) gehalten sind.

Wenn diese Monumente, und namentlich das letztgenannte, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben sind, so dürfte ein andres, welches das Gepräge der persischen Kunst in nicht minder entschiedener Weise trägt, noch aus dem Schlusse des dreizehnten herrühren. Dies ist der prächtige sogenannte „blaue Medresseh" zu Iconium. Die angedeutete frühere Bauzeit setzt dies Gebäude allerdings noch in die Zeit der seldschukischen Sultane von Iconium; doch fand in der That schon damals eine lebhafte Wechselwirkung mit Persien und die Aufnahme persischer Cultur (z. B. persischer Poesie) am Hofe von Iconium statt. Es ist ein, in gemessen spitzbogigen Formen ausgeführter Hofhallenbau, das Portal

allerdings noch mit Elementen des eigenthümlich seldschukischen Styles, die inneren Hofräume aber, namentlich die grossartige Halle im Grunde desselben, durchaus mit den edelsten farbigen Ornamenten persischen Geschmackes (Fayenceplatten, gleichfalls in Blau, Weiss und Gold) bekleidet. —

Hindostan[1] stand, schon seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts und bis zum Schlusse des vierzehnten, unter afghanischen Dynastieen, deren Residenz Delhi war, eine Stadt, welche sich bereits in hinduischer Zeit des höchsten Glanzes erfreut hatte. Die Trümmerstadt von Alt-Delhi scheint noch zahlreiche Ueberbleibsel von den glänzenden Monumenten dieser Zeit, namentlich aus der Epoche des vierzehnten Jahr-



Baudenkmal zu Alt-Delhi.

hunderts, zu besitzen. Sie haben, soviel wir bis jetzt davon wissen, ebenfalls das Gepräge des massenhaft Energischen, während als Bogenform der geschweifte Spitzbogen vorherrscht und mit den kräftigen Hauptformen sich ein zierliches Ornament verbindet. Ein starker thurmartiger Rundbau, oberwärts mit einer freien Pfeilergallerie, von andern Anlagen umgeben, muthmaasslich ein Grabmonument, scheint sich unter jenen Resten vornehmlich auszuzeichnen.[2] — Andre Denkmäler dieser Epoche scheinen unter den Ruinen von Kanoge und unter denen von Gour, am unteren Ganges, wo sich beiderseits Monumente von einer dem persischen Geschmacke der Zeit verwandten Erscheinung bemerklich machen, erhalten.

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 40, Fig. 1—3. — [2] Der riesige „Kutab Minar", welcher sich aus den Trümmern von Alt-Delhi erhebt, ein schlanker konischer Thurmbau, gilt gegenwärtig als ein spätbuddhistisches Monument.

Vierte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die vierte Periode der muhammedanischen Kunst umfasst die Erzeugnisse derselben seit der Zeit um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die westlichen Lande nehmen nur noch im untergeordnetsten Maasse Theil; auch beschränkt sich ihre Thätigkeit, wie es scheint, lediglich auf Reproduction überkommener Formen. Dahin gehört das Wenige, was in Spanien, unter christlicher Herrschaft, als Nachahmung maurischer Anlagen und im zunächst noch fortdauernden Wohlgefallen an deren Erscheinung, ausgeführt wurde. Es sind besonders einige Arkadenhöfe zu Sevilla, wie der vor dem Audienzsaale des Alcazars und der des Palastes Medina Coeli (des sogenannten Hauses des Pilatus), welche in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts erbaut wurden und der etwas schweren Wiederholung sevillanisch maurischer Elemente im Einzelnen schon moderne Formen beimischen. — Die Westlande von Afrika scheinen durch die Aufnahme der aus Spanien zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts flüchtenden Mauren mancherlei künstlerischen Anstoss empfangen zu haben, doch aber nicht zu namhaft eigenthümlichen Entwickelungen gelangt zu sein. Die bedeutenderen Städte dieser Gegend, Marokko vornehmlich, dann Fez, Tanger, Algier, Tunis, Tripoli, enthalten zahlreiche monumentale Bauwerke, denen es im Einzelnen nicht an glänzender Ausstattung mangelt. Die entschieden vorherrschende Anlage der Moscheen ist die der alten Hofdisposition und des Hallenbaues. In der Bogenbildung wechseln Hufeisenbogen und Spitzbogen mit geschweiften und gezackten Formen. Das künstlerische Element ist, soweit uns darüber eine Kunde vorliegt, im Allgemeinen kein sonderlich bedeutendes.

Das Wesentliche in der künstlerischen Thätigkeit dieser Schlussperiode gehört ausschliesslich den östlichen Landen des Muhammedanismus, den grossen Mächten, welche hier — in der Türkei, in Persien, in Hindostan — hervortreten, der Ausstattung der Residenzen ihrer Herrscher an. Das monumentale Wesen dieser Lande gewinnt einen charakteristisch gemeinsamen Grundzug, der in gleicher Art auf die Darlegung erhabener Herrschermajestät gerichtet ist und sich nur in der Einzeldurchbildung in den verschiedenen Landen verschieden gestaltet. Es ist der durchaus vorherrschende Kuppelbau, der ebenso dem Inneren des baulichen Monumentes wie seiner äusseren architektonischen und landschaftlichen Erscheinung jenes Gepräge giebt. Es darf vorausgesetzt werden, dass verschiedene äussere Umstände zusammentrafen, den Sinn auf diese Haupt- und Grundform zu lenken und, wohl nicht ohne Wechselaustausch des gewonnenen Resultates, in ihr zu befestigen. Der schon üblichen und schon in gesteigert grossartigem Sinne behandelten Kuppelform der Mausoleen trat das machtvoll byzantinische Vorbild einerseits, trat andrerseits die unvergessene, ob zum Theil auch barock umgestaltete schwellende

Rundform alt-hinduischer Denkmäler zur Seite. Nicht minder dürfte auch der Sinn der gleichzeitigen occidentalisch-modernen Architektur, welche bei ihren erhabensten Domen vor Allem auf den Gewinn der Kuppelform bedacht war, auf diese vorherrschende Gestaltung des muhammedanischen Monumentalbaues in seiner Schlussperiode von Einfluss gewesen sein.

Constantinopel war im J. 1453 von den Osmanen erobert worden; es wurde statt Brussa in Klein-Asien die Residenz der osmanischen Herrscher, deren Reich sich in rascher Folge über weitere und weitere Länderstrecken ausdehnte. Die griechischen Kirchen von Constantinopel wurden osmanische Moscheen; die Sophienkirche Justinian's wurde erste kaiserliche Moschee. Hatten sich schon in der vorigen Periode die monumentalen Unternehmungen der Osmanen den Grunddispositionen der byzantinischen Architektur in auffälliger Weise angenähert, so musste dies nunmehr, da man sich in den Hauptwerken der letzteren unmittelbar eingerichtet, zu einem noch ungleich entschiedneren Anschlusse führen. In der That wird die Anlage der türkischen Moschee jetzt in allen wesentlichen Theilen eine völlig byzantinische, ist es bei den grossartigen Monumenten, welche neu errichtet werden, vor Allem darauf abgesehen, das Muster der Sophienkirche zu erreichen oder wo möglich zu übertreffen. Doch folgt die Detailbildung, die Behandlung der Bögen, die der schmückenden Ausstattung zumeist derjenigen Weise, welche sich bereits in den Denkmälern von Brussa ausgeprägt hatte. Im Einzelnen auch wird die Weise der Dekoration, die in Persien heimisch war und dort eine fortschreitend glänzendere Pflege fand, herübergenommen. Zur höheren, selbständig eigenthümlichen Durchbildung, auf solcher Grundlage, gelangte die türkische Architektur indess nicht. Bemerkenswerth sind etwa die leichten, im räumlichen Sinne zumeist anmuthig wirkenden Arkadenhallen der Höfe, welche sich jetzt dem massigen Körper des Moscheegebäudes vorlegen, besonders aber die überaus leichten Minarets, welche auf dessen Ecken, im wirksamsten Gegensatz gegen seine lastende Masse, schlank emporschiessen.

Die Moschee des Ejub (1458, in der gleichnamigen Vorstadt), die M. Muhammed's II. (1469), die M. Bajazet's II. (1505), die M. Selim's I. (1526) sind als die ersten bedeutenderen Moscheen zu nennen, welche unter türkischer Herrschaft in Constantinopel erbaut wurden. Ihnen folgen die der Epoche des mächtigsten der osmanischen Herrscher, Soliman's II., welche zugleich die der gediegensten Entfaltung der türkischen Architektur ausmacht. Sinan, der Baumeister Soliman's, welcher für den letzteren zahllose Bauten ausführte, war der Künstler, der diese glänzenden Erfolge vorzugsweise bewirkte. Als seine Hauptwerke sind an Monumenten Constantinopel's zu nennen: die Prinzen-Moschee (Schehsadegan-Dschamissi), vom J. 1548, und die Moschee Soliman's, vom Jahr 1555, welche letztere in gediegen klarer Weise eine der Sophienkirche entsprechende Anordnung mit jenen charakteristisch orientalischen Formen in der Gestaltung ihrer inneren Theile vereint. Das neben dieser Moschee befindliche Mausoleum Soliman's, ein achteckiger Kuppelbau, ist durch die Reinheit seiner Verhältnisse vorzugsweise ansprechend und von seltner Klarheit auch in den äusseren architektonischen Formen. Ein andres

Hauptwerk des Sinan, nach den eben genannten Monumenten ausgeführt, ist die prachtvolle Moschee Selim's II. zu Adrianopel. — Für die letzten Jahrhunderte sind unter den Moscheen von Constantinopel hervorzuheben: die M. Achmed's (1614), welche die Wirkung der eben genannten



Mausoleum Soliman's II. in Constantinopel.

Bauten schon, zumal durch die sechs Minarets ihres Aeusseren, zu überbieten sucht; die M. der Sultanin Walide (1665), welche sich durch ihre prachtvolle Ausstattung, und die M. Osman's III. (1755), welche sich durch die, dem europäischen Rococo schon in etwas zugeneigte Eleganz ihrer Formen bemerklich macht. U. s. w.

Bei dem Kuppelbau der Monumente Persiens finden die besonderen Bedingnisse der byzantinischen Disposition, welche die osmanische Architektur (wenigstens in Europa) aufgenommen hatte, keine Anwendung; namentlich die Vielgliedrigkeit des byzantinischen Kuppelsystems bleibt hier unberücksichtigt. Die Anlage ist im Wesentlichen höchst einfach: ein zumeist viereckiger Raum, über dem sich die Hauptkuppel wölbt und, je nach Bedürfniss, niedrigere Nebenräume mit selbständigen Wölbungen. Ebenso einfach, doch charakteristisch bezeichnend, sind die Hauptformen des Aufbaues. Die Arkaden, wo diese erforderlich, bestehen fast durchgängig aus starken Pfeilern und geschweiften Spitzbögen. Diese Bogenform hat zugleich auf die äussere Bildung der Kuppel (auf die der Schutzkuppel) Einfluss, indem die letztere nunmehr eine bauchig schwellende, oben zur Spitze gegipfelte Gestalt annimmt. Das Portal gestaltet sich als hochragender, nach aussen geöffneter Nischenbau, rechtwinklig um-

fasst, in der Regel mit den Minarets auf den Seiten, welche leicht, doch in innigerer Verbindung mit dem Körper des Gebäudes, ausgeführt zu sein pflegen. Es ist eine feste Würde in einer derartig baulichen Anlage, der es, in den schwellenden und geschweiften Linien, doch nicht an dem Typus des Orientalischen fehlt. Völlig und in reizvollster Weise giesst sich dieser Typus dann in der schmückenden Zuthat über das Gebäude aus; alle Theile desselben, auch die Aussenkuppel nicht ausgenommen, werden mit farbigen Fayencen bekleidet, welche den lieblichsten Wechsel blumigen Ornamentes und der hineingeschlungenen Koranworte in klaren, sanft zueinander gestimmten Farben enthalten. Hier ist die architektonische Masse durchaus zum Träger dieser Ornamentik geworden; aber die ernste Ruhe ihrer Linien steht im wirksamen Gegensatze gegen den weichblühenden Schimmer, von dem sie solchergestalt überall umspielt ist.

Der künstlerische Styl zeigt sich im Anfange der Periode, unter der turkomannischen Dynastie, welche im fünfzehnten Jahrhundert über Persien herrschte, schon völlig entwickelt. Der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts gehören die Reste einer Moschee zu Tabris (Tauris), ausserhalb der Stadt, vor dem Thore von Teheran belegen, an. Ihre bauliche



Ansicht der grossen Moschee zu Ispahan, vom grossen Meidan aus.

Disposition folgt einfach den eben angedenteten Verhältnissen; die Dekoration erscheint in einer Vollendung, welche von den späteren Prachtmonnmenten nicht wieder erreicht wird. Es ist in der Zeichnung und in der Farbenstimmung ihrer Ornamente die feinste Grazie, und jedes einzelne Farbenstück dieser vielverschlungenen Compositionen bildet, mit bewunderungswürdiger Technik, eine in den eigenthümlichen Umrissen zugeschnittene und gebrannte Platte.[1]

Durch umfassendere Unternehmungen zeichnete sich sodann die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte Dynastie der Sofiden, vornehmlich die Regierung Schah Abbas des Grossen (1587—1629), aus. Diesem gehören die Prachtanlagen von Ispahan an: der hallenumgebene Platz des grossen Meidan mit seinen glänzenden

[1] Vgl. die farbige Darstellung in den Denkm. d. Kunst, Taf. 40 A, Fig. 2.

Thoren und glänzenderen Moscheen, namentlich der grossen Moschee oder Medschid-Schah, welche durch einen besondern Vorhof von dem Meidan getrennt und durch den perspectivischen Reiz mehrfacher Portalbauten (auch vor den zu ihr gehörigen kleinen Seitenmoscheen) und die hiedurch gesteigerten Effekte ihrer dekorativen Ausstattung von fast zaubrischer Wirkung ist. Ferner die von Schah Abbas für sich und seinen Hofhalt erbauten, in einem weitläuftigen Gartenlokal belegenen Paläste, welche, mehr an die altpersepolitanische Weise als an arabische Sitte erinnernd, durch ihre Vorhallen mit Reihen von Säulen eines luftig schlanken Verhältnisses und mit weitausladenden Schattendächern, sowie durch die verschiedenartigsten Gebilde einer üppig phantastischen Dekoration das Staunen der Besucher hervorrufen. Die ganze Fülle einer derartig gestalteten Pracht herrscht in dem eigentlich königlichen Wohnhause, dem „Tschehel Seitun." — Andre Bauten zu Ispahan gehören dem weiteren Verlaufe des siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an. Unter den letzteren ein, um das J. 1730 gebauter, mit einer besondern Moschee verbundene Medresseh im Quartier der Paläste, dessen Ausstattung im Wesentlichen noch dasselbe reizvolle Formenspiel zeigt, aber die Linien des Ornamentes in einer schon etwas barocken Weise bildet.

In Teheran, — seit Ende des vorigen Jahrhunderts die königliche Residenz von Persien, — erscheint der Styl der Prachtanlagen von Ispahan thunlichst nachgebildet. Doch bezeugt das hier im Einzelnen ausschweifender hervortretende barocke Element die gesteigerte Entartung des künstlerischen Geschmackes.

In Hindostan ist es die im J. 1526 beginnende Dynastie der Grossmoguls, die sich in glanzvollen Monumenten entsprechender Richtung bethätigt und besonders in der Zeit von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts höchst bedeutende Werke entstehen macht. Die hindostanische Moschee ist der persischen in dem Wesentlichen der Anordnung ähnlich; auch wiederholen sich dieselben Elemente architektonischer Composition an den grossartigen Mausoleen, in deren Errichtung die Personen jenes Herrschergeschlechtes und die ihm Nachstrebenden den höchsten Ruhm gesucht haben. Aber die bauliche Masse ist nicht so ausschliesslich wie in der persischen Kunst auf die ornamentale Bekleidung berechnet; sie selbst und ihre Gliederung macht sich in einer mehr markigen Weise geltend, und die Ornamentik, theils unmittelbar aus dem verschiedenfarbigen edeln Material des Baues selbst (z. B. weissem Marmor und rothem Granit) hervorgehend, theils musivisch bunte Füllungen aus werthvollstem Gestein bildend, fügt sich mehr den Einzeltheilen der Masse ein. Ein mehr malerisches Wechselverhältniss, eine wirksame Gruppirung des Einzelnen zum Ganzen, der Nebenbauten zu dem Hauptgebäude wird erstrebt; die mächtigen Thorbauten, die in erhabener Kühnheit aufsteigenden Minarets, die zackenbogigen Vorhallen tragen dazu bei, die feierliche Würde des Hauptbaues völlig zur Geltung kommen zu lassen. In dem lebhafteren Triebe nach Detaillirung, zum

Theil auch in der Art der Behandlung der Detailformen giebt sich eine lokal hinduische Einwirkung zu erkennen; der landschaftliche Sinn, die Anlage namentlich der Mausoleen in wundervollen Gärten und die Berechnung ihrer Wirkung auf eine solche Umgebung erscheint entschieden als ein lokal-eigenthümliches Ergebniss.

Als ein, dem zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts angehöriger Bau ist zunächst das Mausolenm des Schir Schah bei Sasseram zu nennen, ein mächtig ernstes, selbst noch schweres, anch mit einer Kuppel von einfacher Bogenlinie bedecktes Monument. — Die erste eigentliche Glanzepoche ist die Regierung Schah Akbar's des Grossen (1556 bis 1605). Durch ihn ist das Mausoleum seines Vaters Humayun bei Delhi und das eigne zu Sekundra unfern von Agra erbaut worden, das erste noch minder mächtig in den Dimensionen, das zweite von höchst bedeutender Anlage, doch fast mit einer zu grossen Fülle baulicher Einzelheiten und des feierlichen oberen Abschlusses durch eine Kuppel entbehrend. Die von Akbar zu Agra erbaute Dschumna-Moschee vereint dagegen



Mausolenm des Ibrahim Schah zu Bidjapur.

schon alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles, die sich in der Mothy-Moschee (Perlen-M.) auf dem festen Schlosse von Agra, Akberabad, zur reizvollsten Anmuth entfalten. Das Schloss ist auch im Uebrigen durch eine Fülle phantastischer Prachtbauten ausgezeichnet, deren sich wieder andre nnter den Resten eines zweiten Schlosses, zu Fattehpur, finden. — Die höchste Glanzepoche der indisch-muhammedanischen Kunst bezeichnet die Regierung Schah Jehan's (1628—56). Er baute Neu-Delhi und schmückte sein dortiges Schloss, Jehanabad, mit den erdenklichst prachtvollen Werken, in denen eine Fülle von Edelsteinen verschwendet ward. Seine Thronhalle, welche den Namen des Dewankost führt, sein darin stehender „Pfauenthron", ein architektonisches Juwelierwerk, hatten das Mährchenhafte wirklich gemacht. Die Dschumna-Moschee zu Delhi ward noch glänzender durchgeführt als die von Agra.[1] Alles aber überbot an Adel, Anmuth, Würde und Grazie das Mausoleum von Jehan's

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 40, Fig. 1.

Gemahlin Nurjehan bei Agra, welches den Namen des Tadsche Mahal führt, ein Kuppelbau aus klarem weissem Marmor, dessen Inneres mit Edelstein-Mosaiken erfüllt ist.

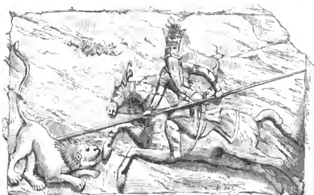
Andre Bauten, Paläste, Moscheen, Mausoleen, zum Theil ebenfalls von höchst bedeutender Pracht, finden sich zu Allahabad, Iuanpore, Moneah, Ahmedabad u. s. w. Sehr eigenthümlichen Charakter tragen die von Bidjapur (Bejapur) im Dekan, der Residenzstadt eines bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühenden selbständigen Reiches. Die hier erhaltenen Monumente scheinen sich von jenen hindostanischen, mit deren Compositionsweise sie sonst übereinstimmen, durch noch mehr Phantasiefülle, noch markigere Gliederung zu unterscheiden und hiemit eine noch lebendigere Aneignung hinduischen Kunstsinnes, doch allerdings in dessen glücklichster Bethätigung, anzukündigen. — In ähnlicher Weise tritt die muhammedanische Kunstform dann unmittelbar der späthinduischen zur Seite, in den Trümmern einer prachtvollen Palastanlage zu Madura im Süden des Dekan,[1] wo zugleich jene mächtig barocken Bauten hinduischer Spätzeit (S. 289, — Beides vielleicht ein und derselben Epoche angehörig) sich vorfinden. — Das letzte grossartige Werk indisch muhammedanischer Architektur ist das Mausoleum Hyder Ali's zu Seringapatam, aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, eine Anlage, in welcher die Elemente des Styles von Bidjapur wiederum ins willkürlich Barocke umgebildet erscheinen.

Mit der Regierung der persischen Sofiden war die religiöse Sekte der Schüten zur Herrschaft gekommen, welche die Vorschriften der Suna (der Bücher der Ueberlieferung, die den geoffenbarten Büchern des Koran gefolgt waren,) und mit ihnen das unbedingte Bilderverbot nicht anerkannte. In Folge dieses Verhältnisses ergab sich eine namhafte Thätigkeit in den Fächern der figürlich bildenden Kunst. Ebenso auch bei den Muhammedanern Ostindiens. Das Band wurde freilich zu spät gelöst, als dass noch eine wahrhafte Entwickelung des bis dahin verpönten künstlerischen Triebes, in seinem naturnothwendigen Stufengange, hätte erfolgen können; das Gesammtwesen der muhammedanischen Kunst stand schon auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, und für das Einzelfach war das Verlorne nicht mehr nachzuholen. Es war der bildenden Kunst dieser Lande somit von vornherein versagt, zu einem Standpunkte selbständig freierer Entfaltung zu gelangen; doch ist schon ihr Dasein, ist der Inhalt der Gegenstände, welche sie behandelt, nicht ohne Interesse. Ihr nächstes Vorbild scheint die späthinduische Kunst, d. h. die in den Darstellungen des Lebens doch mehrfach beachtenswerthe Malerei der Hindu's (S. 289 u. f.) gewesen zu sein. Sie hat eine ähnlich conventionelle Behandlung bei naiver Beobachtung der Situationen des Lebens, aber ohne tiefere Durchbildung, ohne individualisirende Befreiung der Gestalt. Solcher Art ist eine Anzahl grosser und figurenreicher Gemälde, feierliche Audienzen, kriegerische Scenen, Jagden, Gastgelage vorstellend, die

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 40, Fig. 3.

sich im Tschehel Seitun zu Ispahan vorfinden; solcher Art andre in den Residenzpalästen von Tabris und Sultanieh. Ebenso sind die Bilder kleinen Maassstabes, für den Schmuck von Büchern und Geräthen, beschaffen. Indische Miniaturen stellen ähnliche repräsentirende Momente des Herrscherlebens der Grossmoguls, der Dynastie von Bidjapur u. s. w. dar.

Eigenthümlich bemerkenswerth ist es, dass die jüngste persische Kunst auch einige Versuche zeigt, die uralte Sitte der Felsreliefdarstellung zu erneuen. In der Gegend von **Teheran** finden sich Reliefs der



Felsrelief bei Teheran.

Art, in denen Momente aus dem Leben des Feth-Ali-Schah (reg. 1796 bis 1834) enthalten sein sollen. Eins derselben stellt einen Fürsten auf der Löwenjagd dar und entspricht ungefähr derselben hinduischen Darstellungsweise in bildlich naiver Auffassung, zumal in den Thieren; ein andres, eine fürstliche Repräsentationsscene, ist von mehr barbarisirter Behandlung.

Die russische Kunst.

Es stellt sich endlich der Schlussperiode der muhammedanischen Kunst die russische,[1] d. h. die in dieser Zeit hervortretende eigenthümliche Gestaltung derselben, als das Ergebniss eines in seinen Grundzügen verwandten Strebens zur Seite. Vorzugsweise kommt auch hier die Architektur in Betracht, während die, allerdings durchgängig geübte bildende Kunst (soweit überhaupt das nationell religiöse Element maassgebend bleibt) wiederum einer selbständigen Entfaltung ermangelt.

Die russische Kunstthätigkeit beginnt mit der Annahme der christlichen Religion, gegen Ende des zehnten Jahrhunderts. Sie hatte mannigfache Kirchenbauten, zunächst im Süden des Landes, zur Folge. Kiew

[1] A. Maury, coup d'oeil sur l'architecture rel. en Russie, in d. Revue archéologique, II, p. 773. —

und Nowgorod zeichneten sich besonders durch solche aus. Doch schloss man sich durchaus dem künstlerischen Vorbilde des Reiches (des byzantinischen), von welchem man die Religionsform empfangen hatte, an. Das byzantinische Vorbild wurde völlig nachgeahmt, zuerst durch Hülfe fremder Werkmeister, welche man aus den byzantinischen Landen bezog, dann durch einheimische Arbeiter, welche sich in der Schule der letzteren gebildet hatten. Dies Verhältniss dauerte bis in das dreizehnte Jahrhundert, wo die russischen Lande unter die Botmässigkeit der Mongolen fielen. Sie blieben zwei und ein halbes Jahrhundert hindurch unter der fremden Oberherrschaft. Eine Weiterbildung der überkommenen Kunstformen, zumal in einer nationell eigenthümlichen Richtung, konnte bei derartigen Zuständen nicht eintreten; eine Hinneigung zu dem herrschenden Orientalismus war das natürliche Ergebniss der Abhängigkeit.

Einige Decennien vor dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts wurde das fremde Joch abgeworfen. Sofort suchte die Nation oder suchten ihre Fürsten der gewonnenen Selbständigkeit durch glanzvolle monumentale Unternehmungen einen Ausdruck zu verleihen. Die alten Traditionen, die neue Zeitrichtung, der Sinn und Geist der herrschenden Mächte gaben die Elemente, aus welchen diese Denkmäler erwuchsen. Die Grundlage des kirchlichen Gebäudes blieb die byzantinische, mit einer Behandlung des inneren Raumes, welche eine beschlossene, mysteriöse Wirkung erstrebte. Die überall beobachtete Scheidung des Altarraumes von den übrigen Räumen des Inneren durch eine bis zur Decke emporgeführte Schranke, welche von ihrer Ausstattung mit Heiligenbildern den Namen der Bilderwand, Iconostasis, empfing,[1] kommt hiebei besonders in Betracht. Das Aeussere stieg im stolzen Siegerbewusstsein empor, in Kuppeln über den verschiedenen Theilen des Gebäudes; der Tambour der Kuppel nahm mehr oder weniger eine thurmartige Gestalt, die Kuppel selbst zumeist eine geschweifte, birnenartige Form an. Man ordnete gern fünf, aber durch künstliche Grundrisscombinationen auch mehr, bis zu fünfundzwanzig solcher Kuppelthürme über einem Gebäude an. Die Form ist entschieden orientalisch, oft ein Mittelding zwischen der Kuppel über dem Körper des muhammedanischen Gebäudes und den Minarets auf seinen Seiten; die Behandlung ist willkürlich phantastisch, für das Einzelne in den verschiedenartigst spielenden Formen; nicht selten auch klingen die Elemente der occidentalisch europäischen Kunst hinein. Die Ausführung gehört zunächst, gegen Ende des fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, italienischen Architekten an, welche die Fürsten zu diesem Behuf in das Land riefen; sie erfanden nach dem Willen der Herrscher, nach dem Bedürfniss des Volkes, nach den vorgeschriebenen Elementen diesen fast capriciösen Architekturstyl, aber sie schufen damit so Entsprechendes für die vorliegenden Zwecke, dass die Erfindung Jahrhunderte hindurch volksthümlich blieb. Zugleich führten sie allerdings auch Werke aus, Paläste und dergl., bei denen minder strenge Bedingnisse vorgeschrieben waren und bei denen sie somit die

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 35 A, Fig. 9.

üblichen Kunstformen ihrer Heimat in etwas umfassenderer Weise zur Geltung bringen konnten.

Die damalige Residenz der Czaren, Moskau, ist der Ort, welcher diesem für Russland erfundenen Baustyle sein Dasein gab und die bedeutendsten Werke desselben entstehen sah. Ausser den Palästen des Kreml sind hier als frühere Hauptbeispiele die Kirche der Himmelfahrt (1479) und die der Verkündigung (1507) hervorzuheben. Die Blüthe des Styles, freilich zur phantastisch barbarischen Pracht entwickelt, gehört der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an. Sie zeigt sich vor Allem in der Kirche Wasili-Blagennoi (1554); die Kuppeln und Thürme, welche sich über dem unansehnlichen, obschon aus zwei Geschossen und einer



Die Kirche Wasili Blagennoi zu Moskau

Menge Kapellen bestehenden Körper des Gebändes mächtig emporgipfeln, sind, in ihren abenteuerlichen Verzierungen, in ihrer bunten Ausstattung sämmtlich voneinander verschieden, einem seltsam geformten Knäuel glitzernder Riesenpilze vergleichbar. — Andre Bauten des Styles, unter denen besonders der kolossale Glockenthurm Iwan Weliki (1601) von Bedeutung ist, folgten im siebzehnten Jahrhundert, bis zur Epoche Peters d. Gr., welcher das russische Wesen der Cultur des Occidents mehr anzunähern bemüht war. [1]

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 35 A, Fig. 8.

In der bildenden Kunst der Russen herrschte von früh an, für die Zwecke heiliger Darstellung, eine eifrige Thätigkeit, aber so durchaus alles selbständig künstlerischen Sinnes ermangelnd, dass sich darin nicht minder die Stufe ausspricht, welcher das Ganze angehört. Wie beim Beginn der architektonischen Thätigkeit, so folgte man auch hier dem Gesetze der byzantinischen Kunst, vermied daher, wie die letztere, alle selbständig plastische Darstellung, wandte sich fast ausschliesslich nur der Malerei zu. Man behandelte die Form in derselben völlig erstarrten Weise, welche sich in der jüngeren byzantinischen Malerei ausgeprägt hatte, und man hielt daran mit zähester Hartnäckigkeit fest. Verschiedene Herrschergebote haben die Befolgung des feststehenden Typus der heiligen Bilder zur streng gesetzlichen Regel gemacht; sie hätten den durchgreifenden Erfolg nimmer haben können, wären sie nicht einfach der Ausdruck eines volksthümlichen Bedürfnisses gewesen, welches im Bilde nur den herkömmlichen und dadurch heiligen Typus der Verehrung, keinesweges aber die Bekundung eines irgendwie individuell entfalteten Lebens sehen will. Trotz jener eifrigen Pflege hat daher die nationell bildende Kunst der Russen in keiner Weise eine selbständige Entwickelung zur Folge gehabt; sie blieb nur das Mittel zur Befriedigung eines ausgesprochenen Bilderdienstes, und sie charakterisirt sich als solches u. A. auch durch die sehr beliebte unförmliche Bekleidung der verehrten Bilder mit schmückenden metallischen und andern Prachtstoffen. Sie hat bis heute unter dem Volke in solcher Richtung verharrt, unberührt von den Einwirkungen abendländischer Kunst, welcher seit dem Eintritte der abendländischen Cultur die wirklich künstlerischen Kräfte des Landes allerdings gefolgt sind.

Wie die byzantinische Technik und Auffassung in Russland bis in die späteste Epoche maassgebend geblieben ist, bezeugen u. A. in überraschender Weise mehrere metallene Prachtpforten, welche die oben (S. 256) geschilderte Niellotechnik in allgemeiner Anwendung zeigen.[1] So sieht man auf dem kupfernen Westportal der Kathedrale von Susdal mit eingelegten Goldfäden die Geschichte Christi in starren byzantinischen Typen und doch in lebendigen Compositionen dargestellt. Aehnlich die südliche Thür derselben Kirche. So hat die Sigtunische Pforte der Sophienkirche in Nowgorod ornamentirte Kreuze und Löwenköpfe in verwandtem Styl. Im Jahr 1336 wurde auf Befehl des Erzbischofs Wassili eine andre kupferne Thür derselben Kathedrale angefertigt, auf welcher die überlangen Figuren ganz mit Gold eingelegt sind. Noch späterer Zeit, vermuthlich erst dem 16. Jahrhundert, gehört endlich die kupferne Pforte der Uspens'schen Kathedrale zu Moskau an, die eine verwandte Behandlung zeigt.

[1] Vorzügliche Abbildungen in dem auf Befehl Kaiser Nikolaus herausgegebenen Prachtwerk: Alterthümer des russischen Kaiserstaates, dessen sechs Bände eine reichhaltige Uebersicht über die bildenden Künste des alten Russland gewähren.

Die walachische Kunst.

Das Wenige, was wir bis jetzt von den Bauwerken der Walachei wissen, zeigt uns dieselben in Plananlage und im System des Aufbaues abhängig von der späteren byzantinischen Architektur. Kuppelbauten in mannigfacher Verbindung und Ausbildung beherrschen fast ohne Ausnahme die Kirchen dieses Landes. So die Hauptkirche der Stadt Kurtea d'Argyisch, deren Erbauung dem ersten walachischen Fürsten Radul Negru (1290—1314) zugeschrieben wird,[1] eine Annahme, deren Richtigkeit wir aus Mangel an bildlicher Anschauung dahingestellt sein lassen. Sie bildet ein Quadrat, über dessen Mitte auf pfeilergetragenem rundem Tambour eine Kuppel aufsteigt, und an dessen drei Seiten sich Halbkreisnischen mit Halbkuppeln lehnen, während an der vierten, westlichen Seite ein innerer Narthex mit zwei kleineren Kuppeln und eine äussere Vorhalle sich anschliessen. Das Mauerwerk besteht wie bei vielen anderen Kirchen der Walachei aus wechselnden Schichten von Hausteinen und Ziegeln. Eine andere, kleinere, in Trümmern liegende Kirche derselben Stadt, ist eine ziemlich rohe einschiffige Basilika mit östlicher Absis und westlichem Thurm. Diese Abweichung vom byzantinischen Schema wird vielleicht durch auswärtigen Einfluss zu erklären sein. Hat die Ueberlieferung recht, welche diese Kirche von der aus Ungarn stammenden Gemahlin jenes Fürsten gestiftet sein lässt, so gewänne die Vermuthung einer fremden Bauführung an Wahrscheinlichkeit.

Wichtiger als jene beiden und wohl auch die meisten Kirchen des Landes erscheint die unfern derselben Stadt liegende bischöfliche Klosterkirche von Kurtea d'Argyisch,[2] die vom Fürsten Nyagon (1511 bis 1520) erbaut und von dessen Schwiegersohn Radul 1526 vollendet wurde. In diesem prachtvollen Bau vermischt sich die byzantinische Anlage mit den dekorativen Formen der entwickelten muhammedanischen Architektur zu glänzender Wirkung. Zwei überschlanke Kuppeln erheben sich aus der Mitte, die östliche über einem quadratischen Raume, der an drei Seiten wiederum durch Nischen mit Halbkuppeln sich kreuzartig erweitert. Die westliche Kuppel steigt über einem hohen Tambour auf, der mittelst Pendentivs auf 12 quadratisch gestellten Säulen ruht. Auf drei Seiten wird dieser Theil von Umgängen umgeben, die an der Westseite sich als Narthex mit zwei schlanken Kuppeln gestalten. Das Innere ist ganz mit Wandgemälden bedeckt und erhält durch schmale mit Marmorplatten ausgesetzte Fenster nur wenig Licht. Das Aenssere dagegen prangt an den Wandflächen, den Gesimsen, Fenstern und den Tambourwänden der Kuppel in einer verschwenderischen Ornamentik, deren glänzende lineare Spiele theils an altchristlich-byzantinische Muster, theils an muhammedanische Vorbilder erinnern. Letztere machen sieh auch an

[1] Dies und das folgende nach L. Reissenberger's Aufsatz im Jahrbuch der Wiener Central-Commission zur Erforschung der Denkmale. IV. Band. S. 178 ff. — [2] Vorzügliche Aufnahmen in dem oben citirten Bande des österreich. Jahrbuches.

den stalaktitenartigen Formen geltend, die bei den Kapitälen der inneren Säulen, wie bei dem prachtvollen Hauptgesimse am Aeusseren zur Verwendung gekommen sind. Die geschweiften Dächer der Kuppeln und der Absiden, die durchbrochenen zackigen Zinnenkränze der Hauptkuppeln, die gesammte phantastisch reiche Ornamentik weist auf eine künstlerische Grundstimmung hin, die mehr dem Osten als dem Abendlande angehört.

In den Wandgemälden, welche alle Wand- und Gewölbflächen des Inneren bedecken, herrscht nach Inhalt und Kunstform die zu geistlosem Schematismus erstarrte byzantinische Auffassung.

XII. DIE KUNST DES OCCIDENTALISCHEN MITTELALTERS

Einleitung.

Bis zum zehnten Jahrhundert hatte in den westeuropäischen Landen der altchristliche Kunststyl geherrscht, in den Formen antiker Tradition, in denen das neue geistige Bedürfniss seinen Ausdruck suchte, unter einzelnen Einflüssen der byzantinischen Kunst, welche jenen Formen ein dem Orient zugeneigtes Gepräge gegeben hatte. Die nordischen Nationen waren, sehr geringe Ausnahmen abgerechnet, noch nicht vermögend gewesen, auf das Ueberlieferte eine selbständige Einwirkung auszuüben. Mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts traten veränderte Verhältnisse ein. Aus dem wirren Gemisch der Volksstämme, welche die Stürme der grossen Völkerwanderung durcheinander getrieben, aus den volksthümlichen Conglomeraten, die während der Dauer von Jahrhunderten in unorganischer Verbindung durcheinander gelegen, gingen neue Nationen und Staaten in eigenthümlicher, innerlich sich entwickelnder Gestaltung, in mehr oder weniger bestimmter Abgrenzung hervor. Mit selbständiger Kraft, in vielfach verschlungener Wechselwirkung, verbunden durch die Gemeinsamkeit des religiösen Bekenntnisses und der kirchlichen Institutionen, griffen sie nunmehr in den Kunstbetrieb ein, zu dessen Bethätigung die neue Gestalt des Lebens aufforderte.

Zunächst konnte allerdings wiederum nur an das Ueberlieferte angeknüpft werden. Die altchristliche Kunstform, dem gemeinsam kirchlichen Bande entsprechend, welches die jungen Nationen umfasst hielt, bildete die durch die Natur der Verhältnisse gegebene Grundlage des neuen Schaffens. Auch konnte das letztere, da jene Kunstform schon entartet, da die nordischen Nationen nicht im Besitz einer eigenthümlichen künstlerischen Tradition von irgend umfassenderer Bedeutung waren, nur mit mehr oder weniger barbaristischen Anfängen beginnen. Aber ein freier und unbekümmerter Sinn, der sich nicht selten, auch wo die Behandlung eine derbe Rohheit zeigt, zu ernsthafter Grösse steigert, bekundet bald das Wehen des neuen Geistes. In verständiger Benutzung vorliegender Einzelmotive, in der Austiefung ihres Inhaltes, in der Offenbarung einer Phantasie, die — oft zwar abenteuerlich und ungelenk — stets reichlicher und reichlicher strömt, prägt sich das Siegel seiner Herrschaft aus.

Das nationale Element weiss sich in kurzer Zeit mit Entschiedenheit geltend zu machen; der einseitigen klassischen Reminiscenz in denjenigen Gegenden, wo römische Bevölkerung ansässig geblieben war, tritt das ebenso kühne und strenge wie phantasievolle Verhalten der germanischen Völker gegenüber, bei denen sich bald, je nach der Begabung der einzelnen Stämme, Schwere und Leichtigkeit des Sinnes, Starrheit und kecke Lust unterscheiden, während die mannigfachen Grade ihrer Mischung mit römischer Nationalität zu verschiedenartig erhöhter Mischung der künstlerischen Grundelemente führen. Dazwischen taucht, urthümlicheren Sinnes als jene beiden grossen Factoren, das alte Keltenthum, das schon in der altchristlichen Epoche (in den irischen Kunstversuchen) Zeugnisse seines Fortlebens abgelegt hatte, mit mancher seltsam formalen Eigenthümlichkeit hervor, theils unverhüllt, theils wie ein künstlerisches Räthselwort, das nicht selten der Mühen des Forschers zu spotten scheint. Auf slavische und magyarische Stämme werden die neuen Kunstformen übergetragen und auch von diesen vielleicht nicht durchaus ohne Bethätigung ihrer Eigenthümlichkeit aufgenommen. Auch Ferneres übt, bei den noch andauernden oder erneuten Bewegungen des Völkerlebens, seinen Einfluss aus. Das Vorbild der byzantinischen Kunst giebt wiederum Gelegenheit zu manchen Einzelstudien; die Kunst der Araber, im Osten, Süden und Westen, ist so lebhaften Reizes voll, dass die Berührung mit diesem Volke auch auf die occidentalische Kunst zurückwirken muss. Aus der Fülle solcher Grundbeziehungen, aus den Wirkungen und Gegenwirkungen, die sie aufeinander ausüben, baut sich die grosse Gesammterscheinung der Kunst des occidentalischen Mittelalters auf. Ihre Gesammtaufgabe ist: dem gläubigen Bewusstsein, das dieses Wechselspiel nationaler Existenzen durchleuchtet, der religiösen Weltanschauung, welche dem Wirrsal irdischen Dranges ein einiges himmlisches Gnadenreich gegenüberstellt, lebendige Form und erwecklichen Ausdruck zu geben.

Aber der Elemente waren zu viele und zu verschiedenartige, die Gegensätze zwischen dem, je nach der volksthümlichen Anlage sich entwickelnden Naturtriebe und dem geistigen Endziele, welches der religiöse Glaube gesteckt hatte, zu mächtig, als dass der Bildungsgang dieser mittelalterlichen Kunst in stetiger und gleichartiger Folge hätte vor sich gehen können. Während an einer Stelle mit hohem Sinne, über das Vermögen noch ungebildeter Kraft hinaus, dem Edelsten und Bedeutungsvollsten nachgestrebt wird, schleppt sich an andern Stellen ein dumpfes und trübes Wesen hin, knechtischen Bildungen zugewandt, deren Verkehrtheit nur hemmend wirken konnte. Während hier Gedanke und Phantasie sich in maassvoller Klarheit kund thun, schweifen sie dort ins Maasslose und Ungeheuerliche hinaus. Während das nationale Gefühl geneigt erscheint, an gewonnenen Resultaten zu beharren und diese, in einem mehr abgeschlossenen Kreise der künstlerischen Gestaltung, ihrer Besonderheit gemäss auszubauen, giebt die geistige Speculation den Antrieb, solche Schranken zu durchbrechen und die Gemeinsamkeit des geistigen Strebens auch in der künstlerischen Form darzustellen. Die Schritte der Entwickelung sind mannigfaltig, die Ausgangspunkte der einzelnen Fortschritte bei den verschiedenen Völkern verschiedenzeitig.

Im Ganzen der Entwickelung dieser mittelalterlichen Kunst sind zwei Hauptstufen, zwei Grundformen der stylistischen Behandlung, deren eine der andern nachfolgt, zu unterscheiden: die Kunst des sogenannten romanischen und die Kunst des sogenannten gothischen Styles. [1]

Die romanische Kunst macht die erste Stufe aus. Sie ist es, welche unmittelbar an die altchristliche Kunst, an die noch klassische Reminiscenz ihrer Formen anknüpft und diese zu neuem und eigenthümlichem Leben umbildet. Sie verhält sich hiebei ähnlich, wie die Sprachen der neueren Völker sogenannt romanischer Zunge zu dem überlieferten Material der lateinischen Sprache. Die mittelalterlichen Nationen nehmen jenes Formenmaterial mit naivem Sinne auf und gestalten dasselbe, je nach ihrem Vermögen, zum charakteristischen Bilde ihrer volksthümlichen Eigenheit, legen darin den Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle nieder. Wie die Grundlage eine gemeinsame war, so kehren in der allmähligen Ausbildung des Romanismus bei den verschiedenen Völkern allerdings auch gewisse allgemeine Züge wieder, den Einklang des geistigen Elementes bezeichnend, welches den Occident erfüllte; aber innerhalb dieser Hauptzüge bleibt ein weiter Spielraum für die verschiedenartigste Gestaltung und Behandlung. In der That gliedert sich die romanische Kunst auf das Mannigfaltigste, nicht bloss nach den zeitlichen Momenten ihrer Erscheinung, sondern zugleich nach den nationalen Unterschieden; sie ist im eigentlichen Sinne die Kunst der occidentalischen Nationalitäten. Und wenn zuletzt wiederum eine tiefere Uebereinstimmung eintritt, so beruht diese einfach darin, dass, auch bei dem Festhalten des national Verschiedenen, der klassische Gehalt der ursprünglich gegebenen Grundlage in erneuter Läuterung sich geltend macht.

Die Kunst des gothischen Styles ist ein Bruch mit der Tradition. Sie bildet sich freilich aus dem Romanismus in dessen späterer Erscheinung heraus; ihr Ursprung ist an besondere volksthümliche Verhältnisse geknüpft, und sie trägt diesen ihre Rechnung; aber sie verfolgt von vornherein wesentlich neue Zwecke und Ziele. Es ist jenes Universelle

[1] Statt der Bezeichnung „romanischer Styl" war früher die des „byzantinischen" Styles üblich; diese ist, als an sich wenig passend und zu Verwirrungen in der kunsthistorischen Auffassung führend, schon seit längerer Zeit aufgegeben. Statt des altüblichen „gothisch" war in neuerer Zeit die Bezeichnung „germanischer Styl" aufgekommen und auch von mir in der früheren Ausgabe dieses Werkes angewandt worden. Ich habe davon wieder abgehen zu müssen geglaubt, da auch dieser Name zu irrthümlicher Auffassnng Anlass gegeben hat. Allerdings ist das germanische Volkselement an der Ausbildung des gothischen Styles betheiligt, doch nicht mehr wie an der des romanischen Styles, und das reinste germanische Volksthum, z. B. das deutsche, jedenfalls in noch geringerem Maasse; während die höchst umfassenden Anfänge des gothischen Styles einer Nation gemischten Ursprunges, der nordfranzösischen, angehören. Beide Bezeichnungen, romanisch und gothisch, sind freilich conventionell, die erste wiederum ein wenig schielend, die andre völlig nichtssagend (indem man, bei einseitiger Werthschätzung antikisirender Stylformen, mit dem Namen des Gothischen nur den Begriff des Barbarischen verband); es erscheint indess wenig gerathen, durch Erfindung von abermals neuen Benennungen, deren Angemessenheit nicht minder in Frage kommen möchte, zu neuer Begriffsverwirrung Anlass zu geben.

des mittelalterlichen Geistes, was sie vorzugsweise zum Ausdrucke zu bringen strebt. Ihr genügen die allgemeinen Grundzüge, innerhalb deren dem Verschiedenartigen eine selbständige Entfaltung vergönnt war, nicht mehr; sie will das Ganze bis in seine letzten Einzelheiten hinab mit einem gleichartigen Gesetze durchdringen. Sie ist das Bild der gemeinsamen geistigen Macht, welche die Völker des Mittelalters beherrscht; sie zwingt die volksthümlichen Kräfte, an der Erfüllung ihrer Aufgabe dienend mitzuarbeiten. Sie verfolgt ein entschieden ideelles Princip; und wenn sie wiederum, im zeitlichen Fortschritt und in ihrer Erscheinung bei den verschiedenen Nationen, mannigfache Unterschiede zu Tage treten lässt, so sind diese doch keineswegs ursprüngliche, sondern, umgekehrt als wie beim Romanismus, Wandlungen, Abarten, Nachklänge des in seiner Wesenheit unbedingten Princips.

In beiden Hauptstufen der mittelalterlichen Kunst, in der romanischen wie in der gothischen Stylform, ist das Generelle überwiegend: in jener die volksthümliche, in dieser die allgemein geistige Tendenz. Der Schwerpunkt beider — d. h. der gesammten Kunst des Mittelalters — liegt daher in der Architektur, als der Kunst der generellen Form. Die romanische wie die gothische Architektur entwickelt sich zur Würde, zur einheitlichen Kraft, zum gegliederten Organismus, zur schmuckreichen Anmuth; und wie ihre Schöpfungen zum vollen Ausdruck des Volkslebens und des allgemeinen Geisteslebens ihrer Zeit werden, so umfassen sie zugleich alle Fülle bildlicher Darstellung, ersteht für die letztere mit und neben ihnen mannigfach Neues an Technik und Wirkung. Aber alle Einzeldarstellung, Alles, was die Künste der Bildnerei und Malerei und ihre Nebengattungen auf beiden Kunststufen hervorbringen, bleibt unter der Herrschaft jener allgemeinen Principien, bleibt mehr oder weniger von den architektonischen Stylgesetzen abhängig, hat, wie hochbedeutend es im einzelnen Fall sein möge, doch eine naiv freie Entfaltung nicht zur Folge. Allerdings erscheinen am Schlusse der romanischen Entwickelung bildnerische Werke, die den völligen Gewinn einer freien und edlen Entfaltung individueller Gestalt anzukündigen scheinen; aber diese wird sofort, falls sie wirklich im Vermögen der Zeit gelegen haben sollte, durch das mit erneuter Schärfe eintretende Stylgesetz der Gothik vernichtet. Allerdings hat die Schlussperiode des gothischen Styles zahlreiche Darstellungen, welche der individuellen Besonderheit körperlicher Erscheinung, dem beredtesten Ausdrucke des Gemüths- und Gefühlslebens zugewandt sind; aber auch sie erreichen das Gepräge eines selbständig freien Daseins nicht oder nur dann, wenn sich gleichzeitig aus andern Umständen die schon eingetretene Lösung des allgemeinen Stylgesetzes kund giebt. Das abhängige Verhältniss der Bildnerei und Malerei von der Architektur in der mittelalterlichen Epoche, der Künste des individuellen Gedankens von der des generellen, führt zu wunderwürdigen Erfolgen für die grosse Totalität der künstlerischen Conception: — die Durchdringung des individuellen Lebens, und somit auch seine Verklärung in selbständiger Idealität, bleibt der mittelalterlichen Kunst versagt. Mit diesem Mangel hängt es naturgemäss zusammen, dass auch die mittelalterliche Architektur an sich, etwa einzelne Erscheinungen der spätroma-

nischen Epoche ausgenommen, nur ein geringeres Bedürfniss zu einer eigentlich plastischen Fülle in der Bildung ihrer Einzeltheile verräth.

Wie schon angedeutet, gehört der Inhalt, die gegenständliche Aufgabe der mittelalterlichen Kunst in überwiegendem Maasse der kirchlichen Seite des Lebens an, sowohl auf der naiv volksthümlichen Stufe des romanischen, als auf der bewusst ideellen des gothischen Styles. Die Lebensanschauung in diesen Epochen ist überall eine beschränkte, in enge Grenzen eingeschlossene; ihre Ergänzung, ihre Erfüllung und Befriedigung findet sie in den von der Kirche gegebenen Verheissungen, in den Institutionen, welche dieser Verheissungen pflegen. Ihrer theilhaft zu werden, den Gewinn davon zu tragen, welchen das Leben selbst nicht bietet, werden daher kindlich gläubigen Sinnes alle Mittel und Kräfte aufgewandt; tausend und aber tausend Stiftungen entstehen, welche solcher Pflege Grund und Boden, welche der Verheissung und ihrem Segen einen monumentalen Ausdruck geben. An den kirchlichen und klösterlichen Monumenten, an dem, was in dekorativer und bildnerischer Kunst zu ihrer Ausstattung beschafft wird, prägen die Kunstformen beider Style sich aus; von dort erst werden sie auf die anderweitigen Zwecke des Lebens, soweit diese eine künstlerische Behandlung verlangen, übergetragen. Das ausserkirchliche Schaffen der mittelalterlichen Kunst ist gering und findet vornehmlich erst in den Spätperioden beider Style, in der beiderseits sich lösenden Einseitigkeit, der beiderseits anhebenden freieren Entfaltung, eine umfassendere Bethätigung.

Literatur.

Aus der grossen Fülle des Materials sind als Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung die folgenden hervorzuheben.

In generellen Beziehungen: D'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsche Ausgabe dieses Werkes: Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei etc., hsgb. von F. v. Quast.) — Du Sommerard, les arts au moyen âge. — v. Wiebeking, bürgerliche Baukunde. — Kallenbach und Schmitt, christliche Kirchenbaukunst — Grueber, christl. mittelalterliche Baukunst. — Gailhabaud, monumens anciens et modernes; l'architecture du Ve au XVIe siècle et les arts qui en dépendent. (Beide Werke in deutscher Ausgabe: Denkmäler der Baukunst, herausgegeb. v. Lohde; die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste.) — Verdier, architecture civile et domestique au moyen âge. — Chapuy, moy. âge monumental; moy. âge pittoresque. — Fergusson, handbook of architecture (II). — Hope, an hist. essay on architecture. — Heider, v. Eitelberger und Hieser, mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates. — H. G. Knight, über die Entwickelung der Architektur vom 10. bis 14. Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien, hsgb. von Lepsius. — v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters. — De Bastard, peintures et ornements des manuscrits. — Dibdin, bibliographical decameron; bibliographical etc. tour in France and Germany. — Cicognara, storia della scultura dal suo risorgimento ecc. — Eméric-David, histoire de la peinture au moy. âge. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter.

Für Deutschland: Fiorillo, Geschichte d. zeichnenden Künste in Deutschland. — Otte, Handbnch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. — Förster, Denkmale dentscher Baukunst, Bildnerei und Malerei; Geschichte der dentschen Kunst. — Kallenbach, Chronologie der dentsch-mittelalterl. Baukunst. — Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, fortgesetzt von Gladbach. — Lange, Original-Ansichten der Städte von Deutschland. — Chapuy, Allemagne monumentale. — F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde. — Frhr. v. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erl. Hauses Hohenzollern. — Alterth. und Kunstdenkmale des bayrischen Herrscherhauses. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Dentschland. — Boisserée, Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Niederrhein. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheingegenden. — Lange, malerische Ansichten der merkwürdigsten Kathedralen etc. am Rhein etc. — Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. — Kugler, Rheinreise (in den kleinen Schriften und Studien znr Kunstgeschichte, II, S. 70 ff.) — Geler und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters zu Gelnhausen. — Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst. — Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westfalen. — Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein. — Golbéry n. Schweighäuser, antiqnités de l'Alsace. — Mittheilungen der antiqnar. Gesellschaft in Zürich. — Heideloff und Müller, die Knnst d. Mittelalters in Schwaben. — Thrän, Denkmale altdentscher Baukunst etc. in Schwaben. — Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter. — Wolff und Mayer, Nürnberg's Gedenkbuch. — v. Rottberg, Nürnberg's Kunstleben. — Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachson. — Die mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens, hsgb. von dem Architecten-Verein für das Königreich Hannover. — Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. — Ranke und Kngler, Beschreibnng und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Kleine Schriften, I, S. 540 ff.) — Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweig's. — Büsching, Reise durch einige Münster des nördlichen Deutschlands. — Schlösser und Tischbein, Denkmale altdeutscher Baukunst in Lübeck. — Strack und Meyerheim, architektonische Denkmale der Altmark Brandenburg. — Kugler, Pommersche Kunstgeschichte (Kl. Schriften, I, S. 652 ff.) — Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. — Sighart, die mittelalterl. Knnst in der Erzdiöcese München-Freising. — Ernst und Oescher, Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. — Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde. — Schmitt, Abbildungen der Baualterthümer in Böhmen. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen (darunter besonders die scharfsinnigen Kritiken zur deutschen Baugeschichte von F. v. Quast) in den Kunstblättern, im Organ für christl. Kunst, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, in den Mittheilungen und im Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, in den Zeitschriften für Bauwesen, den Zeitschriften der historischen Vereine u. s. w.

Für die Niederlande: Schayes, histoire de l'architecture en Belgique. — Baron, la Belgie monnmentale. — Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique. — Burckhardt, die Knnstwerke der belgischen Städte. — Eijk tot Zuylichem, kort overzigt van den bouwtrant der middeleuwsche kerken in Nederland (in den Berigten van het Historisch Gezelschap te Utrecht). — Schnaase, niederländische Briefe.

Für Frankreich: Taylor, Nodier et de Cailleux, voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France (höchst umfangreiches Prachtwerk, bis jetzt die Normandie, Bretagne, Picardie, Champagne, Franche Comté, Auvergne, Languedoc, Dauphiné enthaltend). — De Laborde, les monumens de la France. — Archives de la commission des monnmens historiques. — Chapuy, cathédrales françaises; souvenirs d'un voyage dans le midi de la France. — Winkles, french cathedrals. — Willemin, monumens français inédits. — Lenoir, monumens des arts lib. de la France. — Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. — De Caumont, cours d'antiquités monumentales (IV); histoire sommaire de l'architecture rel., civ. et mil. au moy. âge;

Abécédaire ou rudiment d'archéologie. — Peyré, manuel d'architecture rel. au moy. âge. — Ramée, manuel de l'histoire générale de l'architecture (II). — Mérimée, notes d'un voyage dans le midi de la France; en Auvergne; dans l'ouest de la France. — Renouvier, monumens de Bas-Languedoc. — Barrère, histoire rel. et monumentale du diocèse d'Agen. — Mallay, essay sur les eglises romanes et romano-byzantines du Dép. du Puy-de-Dôme. — Allier, l'ancien Bourbonnais. — De Verneilh, l'architecture byzantine en France. — Blavignac, hist. de l'arch. sacrée du IV[e] au X[e] siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. — Delamonnaye, essai sur l'histoire de l'arch. religieuse en Bretagne. — Potel, la Bretagne. — Cotman, architectural antiquities of Normandy. — Pugin and le Keux, specimens of the arch. antiquities of Normandy. — De Guilhermy, itinéraire archéologique de Paris. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen im Bulletin monumental, in den Annales archéologiques, der Revue archéologique, der Revue générale de l'architecture, der Encyclopédie d'architecture, der (englischen) Archaeologia und andern Zeitschriften.

Für die britischen Lande: Britton, the architectural antiquities of Great Britain; cathedral antiquities. — Winkles, arch. and pict. illustrations of the cathedral churches of England and Wales. — Preston Neale and le Keux, views of the most interest. collegiate and parochial churches in Gr. Britain. — Eyton, antiquities of Shropshire. — Suckling, the hist. and antiquities of Suffolk. — Bloxam, the principles of gothic architecture. (Deutsche Ausgabe: die mittelalterl. Kirchenbaukunst in England, hsgb. von Henszlmann.) — Glossary of terms used in goth. arch. (III). — Rickman, an attempt to discriminate the styles of arch. in England. — Petrie, the ecclesiastical architecture of Ireland, anterior to the Anglo-Norman invasion. — Wakeman, Archaeologia Hibernica. — Wilkinson, ancient architecture etc. of Ireland. — Wilson, the archaeology etc. of Scotland. — Billings, the baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England; treasures of art in Great Britain. — Flaxman, lectures on sculpture. — Abhandlungen und Abbildungen (besonders gediegene kunsthistorisch kritische Arbeiten von Willis) in Vereinsschriften und andern Zeitschriften.

Für die scandinavischen Lande: Gaimard, voyages en Scandinavie etc. — Nicolaysen, Mindesmerker af middelalderens kunst i Norge; Arkaeologisk-historisk fortegnelse over Norges levninger af kunst og haandverk fra middelalderen. — v. Minutoli, der Dom zu Drontheim und die mittelalterlich christliche Baukunst der scandinavischen Normannen. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühsten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. — Svecia antiqua et hodierna. — Sjöborg, Samlingar för Nordens fornälskare. — Brunius, Skanes konsthistoria för medeltiden. — Mandelgren, monumens scandinaviques au moy. âge. — Jahresbericht der Gesellschaft für nordische Alterthumskunde, 1840.

Für Italien: H. G. Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. — Chapuy, Italie monumentale et pittoresque. — Lo fabbriche più cospicue di Venezia. — Selvatico, sulla architettura e sulla scultura in Venezia. — Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. — Osten, die Baudenkmale in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. — Street, brick and marble in the middle ages. — Runge, Beiträge zur Backstein-Architektur Italiens. — Runge und Rosengarten, architektonische Mittheilungen über Italien. — Grandjean de Montigny, architecture toscane. — Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. — H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. — D. de Luynes, recherches sur les monumens etc. des Normands etc. dans l'Italie méridionale. — D. di Serradifalco, del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. — H. G. Knight, saracenic and norman remains in Sicily. — Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile. — Mérimée, notes d'un voyage en Corse. — Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda. — F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat. — Burckhardt, der Cicerone. — R. v. Eitelberger, die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. — W. Lübke,

mittelalterliche Kunstwerke in Italien. — Vasari, Leben der ausgez. Maler, Bildhauer und Baumeister, herausgeg. von Schorn. — v. Rumohr, Italienische Forschungen. — Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. — Lanzl, Geschichte der Malerei in Italien. — Rosini, storia della pittura italiana esposta coi monumenti. — Ramboux, Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien. U. a. m.

Für Spanien und Portugal: Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes do arquitectura empl. en España. (Deutsche Ausgabe: Geschichte der Baukunst in Spanien.) — Monumentos arquitectónicos de España. Publicados de Real Orden y por disposicion del Ministerie de Fomento. — Ponz, viage de España. — De Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. — Villa-Amil, España artistica. — Roberts, picturesque sketches in Spain. — Waring, architectural etc. studies in Burgos. — Vivian, scenery of Portugal and Spain. — Laurens, souvenirs d'un voyage d'art á l'île de Majorque. — Passavant, die christliche Kunst in Spanien. — Raczynski, les arts en Portugal.

Rottiers, description des monumens de Rhodes.

Andere Werke werden im Folgenden unter dem Text angeführt werden. Vergl. ausserdem die Einzelnachweise in meiner Geschichte der Baukunst und in meiner Geschichte der Malerei.

A. DIE KUNST DES ROMANISCHEN STYLES.

Vorbemerkung.

Die Kunst des romanischen Styles fällt in die Epoche des Kaiserthums als weltbewegender Macht, vom Eintritt des sächsischen Herrschergeschlechts bis zum Ausgange des hohenstauffischen. Ruhevolle Majestät, festes Maass, gedankenhafte Entwickelung bilden, im Erstrebten wie im Erreichten, die Grundzüge dieses Styles, während die Phantasie zum Theil gebnnden erscheint, zum Theil ihre Schätze verschwenderisch ausbreitet, nnd unter ihrem Geleit jene Fülle nationaler Unterschiede Gestalt gewinnt. Eine Reihe von Entwickelungsstufen, in Wechselwirkung mit den allgemein geschichtlichen Verhältnissen, führt den Styl von seinen ersten Anfängen, die im zehnten Jahrhundert aus der älteren Tradition hervorgehen, bis zu seiner glanzvollsten Entwickelung und zn den Momenten der Entartung, welche sich ergeben mussten, als ein andres weltgeschichtliches Bedürfniss eine andre Kunstform nöthig gemacht hatte. Sein Ende ist je nach den verschiedenen Nationen verschieden; in Nordfrankreich, wo der abweichenden Richtung zuerst die Bahn bereitet ward, fängt er schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu erlöschen an; in andern Landen dauert er, zum Theil noch in sehr bedeutender Bewährung, bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinab, in einzelnen Fällen selbst noch über dessen Grenzen hinaus.

Erste Periode.

Das zehnte Jahrhundert, soweit wir aus wenigen vereinzelten Nachrichten und aus einer nicht erheblichen Anzahl erhaltener Reste eine Anschauung gewinnen können, erscheint als die Vorstufe des romanischen Styles. Es sind noch die älteren Formen, mehr oder weniger roh nachgebildet, zum Theil auf ihre nrsprünglichen Elemente zurückgeführt, aber mit erneuter Frische des Sinnes aufgefasst, in neuen Combinationen verwandt; es ist noch der überlieferte Gehalt, aber in manchen Fällen schon mit den Anzeichen einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes wiedergegeben. Das hervorstechend Bedeutende dieser Epoche gehört Deutschland an, das sich durch die grossen Regenten des sächsischen Kaiserhauses, durch ihre Stiftungen, durch die Nacheiferung, welche diese fanden, eines

lebhaften geistigen Aufschwunges erfreute. Die künstlerische Thätigkeit der übrigen Nationen ist von geringerem Belang und besteht, auch wo sie auf nähere Beachtung Anspruch hat, in mehr einseitigem Nachklange der älteren Richtungen.

Architektur.

Bei der Architektur dieser Epoche kommt es zunächst in Betracht, dass die baulichen Werke, auch solche von namhafter Bedeutung, vielfach aus Holz aufgeführt wurden. Im Norden, besonders in Deutschland, war dies häufig der Fall. Es hat sich Nichts von derartigen Bauten erhalten; doch ist mit allem Grunde vorauszusetzen, dass die Form und das technische Bedingniss in Wechselbeziehung standen, dass man es nicht unterlassen habe, geschnitzte Zierden, farbige Zuthat, metallische Ausstattung (wofür manche Andeutungen vorliegen), anzubringen, und dass die andauernde Uebung in solcher Bauweise auch anderweit auf die Kunst des Nordens einen nachwirkenden Einfluss ausgeübt habe. — Nicht selten jedoch wird von den Schriftstellern der Zeit auch des monumentalen Steinbaues gedacht, und aus der Art ihres Vortrages erhellt, dass man, wo Umstände und Mittel es gestatteten, einem derartigen Betriebe mit Eifer nachging.

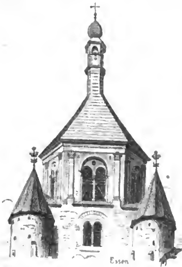
Das Erhaltene giebt nicht Gelegenheit zur Anschauung eines umfassenderen Ganzen; es sind fast durchweg nur Bruchstücke kirchlicher Gebäude oder solche, die in späterer Zeit wiederholten Aenderungen unterlegen haben. Indess sind auch in diesen Stücken die Elemente der baulichen Richtung der Zeit, wie sie im Steinbau zur Geltung kam, enthalten. Die Grundform ist die der alten Basilika, zuweilen, wo ein Bedürfniss gesonderter Räume für eine weibliche Zuhörerschaft vorhanden war, (in den Kirchen von Frauenklöstern) mit Emporen über den Seitenschiffen nach ursprünglich orientalischer Art. An die Stelle der Säulen in den Schiffarkaden treten häufig einfache Pfeiler. Die beginnende Neigung zu mysteriösen Culten zeigt sich in der Anlage dunkler, gewölbter Unterkirchen (Krypten). In wenigen seltenen Fällen, zumal bei einer Art byzantinisirenden Systems, werden auch bei Theilen des Oberbaues gewölbte Decken angewandt. Die westliche Façade wird, bei den Kirchen des Nordens, durch ansehnliche thurmartige oder mit Thürmen versehene Vorbauten ausgezeichnet. In der Detailbehandlung erscheinen einzelne Formen primitiven Gefüges, eine neue Richtung des Formensinnes anzeigend.

Deutschland.

In Deutschland sind, als vorzüglich charakteristische Reste, die ältesten Theile der Münsterkirche zu Essen[1] am Niederrhein voranzustellen. Sie rühren von einem sehr ansehnlichen Bau her, voraussetzlich von einer

[1] v. Quast, in der Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst. I, S. 1.

Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, der um die Mitte des zehnten Jahrhunderts nach dem Brande eines älteren Gebäudes ausgeführt war. Erhalten ist hievon, ausser andern geringeren Einzelstücken, der westliche chorartige Abschluss, mit Umgang, Empore und kleinen Oberkammern (diese mit ionischen Säulchen), in seiner innern Disposition und Behandlung das in dem karolingischen Münster von Aachen befolgte System frei nachahmend, mit einem Thurm überbaut, der, ebenfalls dem Aachener Münster ähnlich, mit einer antikisirenden Pilaster-Architektur geschmückt ist, zugleich aber mit Arkadenfenstern, deren Säulchen schon eigene Formen haben: Kapitäle von schlichtester Kelchform und würfelartig zugeschnittene. Der Emporenbau des Innern war durch den Zweck des Werkes, als Kirche eines Frauenklosters, veranlasst; das Vorhandene lässt in der ursprünglichen Anlage auf ein mit Anstrengung und Aufwand durchgearbeitetes System schliessen.



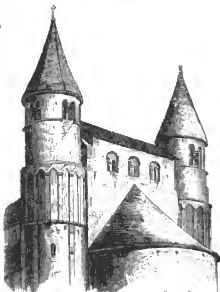
Münsterkirche zu Essen. Thurm über dem Westbau, mit moderner Bedachung. (Nach v. Quast.)

Jünger ist der westliche Vorbau der Kirche St. Pantaleon zu Köln, eine Thurmhalle mit zweigeschossigen Seitenräumen, im Innern mit einigen Pfeilerarkaden, im Aeussern mit Pilastern, die ein (roh byzantinisirendes) trapezförmiges, auch ebenfalls schon ein würfelartiges Kapitäl tragen, und mit Friesen, welche aus kleinen Rundbögen zusammengesetzt sind; das Ganze durch rothen und weissen Sandstein, Tuf und Ziegel von verschiedenfarbiger Wirkung. Die Kirche, zu welcher dieses Baustück gehörte, war 980 geweiht; die Behandlung der Einzeltheile, die bereits lebhafte Anklänge an das im elften Jahrhundert Uebliche hat, lässt vermuthen, dass der Vorbau erst nach der Weihung zur Ausführung gekommen war.

Einiges Andre ist in Sachsen, dem Stammlande des Kaiserhauses, anzuführen. Hochalterthümlich erscheint hier die Krypta der St. Wipertikirche bei Quedlinburg, ein kleiner dreischiffiger Raum mit Tonnenwölbungen, die letztern von horizontalen Steinbalken ausgehend, welche von einfachen Pfeilern und von Säulen getragen werden, deren Kapitäle theils eine ähnlich schlichte Kelchform wie einzelne der Fenstersäulchen zu Essen, theils eine rohe Trapezform, auch eine antikisirend ionische, haben. Die Krypta scheint noch der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts, dem Anfange der Regierung König Heinrichs I. anzugehören.* — Magdeburg, von Otto I. im Jahr 962 zum Sitze eines Erzbisthums erhoben, empfing durch diesen Fürsten Architekturen von Bedeutung, namentlich eine Kathedrale, zu deren Bau kostbare Stoffe und Reliquien

aus Italien herübergeführt wurden. Eins der dortigen Gebäude aus dieser Epoche wird mit dem Namen der „Rotunde“ bezeichnet. Erhalten ist hievon nichts als, wie es scheint, eine Anzahl von Säulenschaften aus Granit und Marmor, die in den jüngern Bauten des dortigen Doms und der Krypta der Kirche U. L. Frauen verwandt sind.

Eine ansehnliche bauliche Anlage jener Gegend war das zu Gernrode im Jahr 961 gegründete Frauenkloster, eine Familienstiftung des mächtigen Markgrafen Gero. Die vorhandene Stiftskirche, mehrfach umgewandelt, scheint in ihrem Kerne das in Folge der Stiftung ausgeführte Gebäude zu sein: eine Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, im innern System des Schiffbaues von einer Anlage, die ein Vorbild des jüngeren sächsischen Basilikenbaues ausmacht: Pfeiler, mit kräftigen, stark verjüngten Säulen wechselnd, die letzteren mit Blattkapitälen von einer spielend byzantinisirenden Behandlung, die Arkadenbögen über den Säulen in eigner Weise ansetzend, mit giebelartigen Ausschnitten, welche noch wie eine Reminiscenz von Motiven der karolingischen Epoche gemahnen. Im Aeussern der Westseite (zu den Seiten einer später hinzugefügten westlichen Absis) zwei Rundthürme, mit Pilastern geschmückt, die an dem einen Thurm durch kleine Rundbögen, an dem andern, ebenfalls in karolingischer Art und an Motive des Holzbaues erinnernd, durch Sparrengiebel verbunden sind.

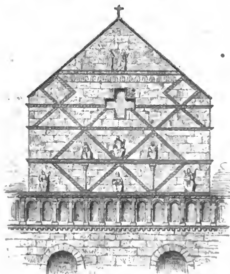

Vom Westbau der Stiftskirche zu Gernrode. (Nach Puttrich.)

Ob der Untertheil des Westbaues der Klosterkirche zu Corvey, im Inneren mit antikisirenden Säulen und antikisirendem Gebälkaufsatz dieser oder noch früherer Zeit (als Rest eines im Jahr 885 geweihten Gebäudes), oder ob er vielleicht jüngerer Erneuung angehört, der solche Wiederaufnahme antikisirender Formen ebenfalls entsprechen könnte, muss dahingestellt bleiben. — Dagegen ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass der Kern des Domes zu Mainz, eines vielfach umgewandelten Gebäudes, in der That noch aus dem Schlusse dieser Periode herrührt. Er war durch Erzbischof Willigis, den gewaltigen Kanzler des Reiches unter Otto II., als stattlicher Steinbau von 978 bis 1009 errichtet worden; ein unmittelbar darauf erfolgter Brand kann ebenso, wie es bei zahlreichen späteren Bränden der Fall war, jenen Kern unzerstört gelassen haben. Hiezu gehören die inneren Schiffarkaden, welche die ursprüngliche An-

lage einer im Gesammtsystem schlichten, doch überaus machtvollen Pfeilerbasilika bekunden (mit über den Arkaden aufsteigenden Blendnischen), sowie die in derben Pilastergeschossen aufgeführten Rundthürme der Ostseite. Auch sind die in Erz gegossenen Thürflügel, welche Willigis, wie es scheint: für das Hauptportal des Domes, fertigen liess, noch vorhanden, schlicht und ohne weiteren Schmuck als einem Paar Löwenköpfe mit Ringen. Eine Inschrift, welche Willigis als den Veranlasser und einen gewissen Beringer als den Meister des Werkes nennt, deutet darauf hin, dass dies die ersten Erzthüren seien, welche nach denen Karls des Grossen (am Münster von Aachen, I, S. 244), gegossen wurden. Sie befinden sich gegenwärtig (nachdem sie längere Zeit in ein Portal der nicht mehr vorhandenen Liebfrauenkirche zu Mainz eingefügt waren), an einem, dem zwölften Jahrhundert angehörigen Portale auf der Nordseite des Doms nnd tragen zugleich eine zweite jüngere Inschrift, eine gewichtige und umfassende Urkunde vom Jahr 1135.[1]

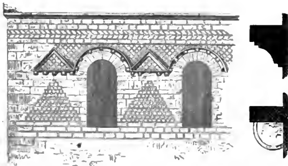
Frankreich.

In Frankreich sind einige wenige Reste vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts, denen es jedoch nicht an eigenthümlichem Interesse fehlt, namhaft zu machen. Zunächst die Theile der Kirche St. Front zu Périgneux[2] in der Dordogne, die von einem um 984 begonnenen und allerdings erst spät, 1047, geweihten Bau herrührten und einem Neubau, welcher nach einem höchst verderblichen Brande vom Jahr 1120 stattfand, einverleibt wurden. Jene Theile selbst waren verschiedenartig; das Schiff, zum Vorbau der spätern Kirche umgewandelt und mehrfach verändert, soll gewissen Kennzeichen zufolge die Disposition einer Pfeilerbasilika gehabt haben, mit der merkwürdigen und eigenthümlichen Anordnung querliegender und schräg abfallender Tonnengewölbe über den Seitenschiffen. Die Façade, in neuerer Zeit abgerissen, doch aus erhaltenen Aufnahmen bekannt, war durch eine schmuckreiche Dekoration aus-


Von der alten Façade der Kirche St. Front zu Périgueux. (Nach de Verneilh.)

[1] F. H. Müller, Beiträge, I, S. 8, T. 3. — [2] Das Werk von de Verneilh, l'arch. byzantine en France, behandelt besonders die Kirche St. Front. Ueber meine abweichende historische Auffassung s. meine Geschichte der Baukunst.

gezeichnet: der schlichte Unterbau durch eine zierliche Pilastergallerie von spielend antikisirender Behandlung, mit Nischen zwischen den Pilastern, gekrönt; der Oberbau mit bunten Horizontalgesimsen und mit anderen Gesimsen, welche sich in schrägen Linien rautenförmig durchschnitten, und dazwischen mit bildnerischen Figuren geschmückt; das Ganze noch in einer Nachwirkung jenes barock phantastischen Geschmackes, der sich an französischen Gebäuden der karolingischen Epoche, wie an St. Jean zu Poitiers (I, S. 247), gezeigt hatte, und von diesen etwa nur durch eine Austheilung der Linien von mehr rhythmischer Strenge unterschieden. — Aehnlichen, noch etwas strenger durchgebildeten Geschmack zeigt die Ausstattung der Kirche von St. Généroux im Poitou (Dep. Deux-Sèvres), mit Consolengesimsen, die sich um die Fensterbögen herumziehen, einem entsprechenden Giebelschmuck zwischen den letzteren und rautenförmigen und andern Mustern an den oberen Wandflächen, während das Innere zumeist jüngerer mittelalterlicher Zeit angehört.

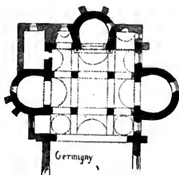


Kirche von St. Généroux. Ausstattung des Aeusseren. Profil des Giebelgesimses und Profil des Bogengesimses. (Nach Gailhabaud.)

Als sehr schlichte Pfeilerbasilika ist sodann der Rest der alten Kathedrale von Beauvais, der den Namen „Basse-Oeuvre" führt und in dem vorletzten Decennium des zehnten Jahrhunderts erbaut wurde, zu nennen; — als ein Bau von byzantinisirender Disposition die kleine Kirche von Germigny-des-Prés[1] im Gebiete von Orléans. Diese bildet einen Kreuzbau über quadratischer Grundfläche, mit drei im Halbrund vortretenden Absiden und mit einem Thurm über der mittleren Vierung, die einzelnen Räume verschiedenartig gewölbt, der Thurm ungewölbt, an seinen Seiten unterwärts mit kleinen Säulenarkaden, oberwärts mit stuckverzierten Fenstern durchbrochen. Das Gebäude stand, schon in der alten Anlage, mit einem (gegenwärtig jüngeren) Langbau in Verbindung. Eine an dieser

[1] Mérimée, in der Revue gén. de l'arch., VIII, p. 113. Annales archéol., II, p. 229.

Stelle im neunten Jahrhundert erbaute Kirche war im zehnten durch Brand vernichtet worden; doch ist von jener die mit einem (neuerlich hergestellten) Mosaik geschmückte Hauptabsis erhalten. Der vorhandene Bau, dessen Details dem Charakter der vorerwähnten Monumente entsprechen, wird im Uebrigen um den Schluss des zehnten Jahrhunderts ausgeführt sein.



Grundriss des alten Theils der Kirche von Germigny-des-Prés. (Nach der Revue gén. de l'architecture.)

Als ein höchst glanzvoller Bau derselben Epoche wird von den Zeitgenossen die Kirche St. Benigne zu Dijon gepriesen. Sie war mit einer übergrossen Menge von Marmorsäulen, die zum Theil aus Italien herübergeführt waren, ausgestattet. Im dreizehnten Jahrhundert trat ein Neubau an ihre Stelle. Ein Rundbau, der sich dem Chore anschloss und der erst in neuerer Zeit abgerissen ist, war, den erhaltenen Rissen zufolge, erheblich jünger.

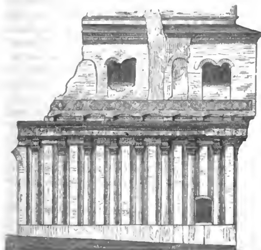
England.

In England wird einiger Bauausführungen des zehnten Jahrhunderts gedacht, die sich durch charakteristische Eigenheiten auszeichneten. Die Abteikirche von Ramsey, aus der Zeit von 968—74, hatte zwei Thürme an der Westseite und einen dritten, höheren, auf vier Säulen und Bögen des inneren Baues ruhend, über der Mitte. Die Kirche von Winchester, in der späteren Zeit des Jahrhunderts erbaut, hatte eine vielräumige Kryptenanlage, deren mysteriöse Erscheinung das Staunen der Zeitgenossen hervorrief. — Erhalten ist nur Geringes. Namentlich die alte Kirche von Brixworth in Northamptonshire, die dem Schlusse des Jahrhunderts angehören wird, in der Anlage einer schlichten Pfeilerbasilika, mit viereckigem Thurme auf der Westseite, bemerkenswerth durch ein kleines Arkaden-Fenster zwischen Schiff und Thurm, dessen Säulchen, in eigen roher Schnitzform, wie sie mehrfach in den älteren romanischen Architekturen Englands wiederkehrt, auf eine Nachahmung von Motiven des Holzbaues deutet. — Aehnlich, aber noch einfacher, die Ruine der Kirche in der alten Burg zu Dover und Theile der Kirchen von Britford bei Salisbury und von St. Martin zu Canterbury.


Arkadenfenster in der Kirche zu Brixworth. (Nach Britton.)

Italien.

In Italien zeigt sich ein Neubeginn baulicher Thätigkeit in den Küstendistricten des Golfs von Venedig, wo der aufblühende venetianische Staat reges Leben hervorrief. Ein Hauptbau dieser Zeit scheint der Dom von **Parenzo** an der istrischen Küste zu sein, der, nach der Verwüstung eines älteren Baues aus dem sechsten Jahrhundert,[1] um 961 erneuert ward. Der Dom selbst befolgt allerdings lediglich nur das Muster altchristlicher Basiliken, auch mit der Verwendung älterer Säulen, welche aus dem älteren Gebäude beibehalten sein mögen; doch sind im Einzelnen charakteristische Eigenthümlichkeiten anzumerken, namentlich die Anlage eines kleinen Arkadenhofes, durch welchen der Dom mit einem gegenüberliegenden achteckigen Baptisterium in ansprechender Weise verbunden wird, und die reiche musivische Dekoration im Innern der Absis (unter den Fenstern), die mit byzantinisirenden Mustern Einzelmotive von mehr nordisch occidentalischer Art verbindet.[2] — Der Dom von **Torcello**, einer der Nachbarinseln Venedigs, zu Anfang des elften Jahrhunderts (1008) erneut, ist ebenfalls eine Basilika nach altchristlicher Art. Dieser, wie der vorige, ist zugleich dadurch von Bedeutung, dass in ihm die alte Anlage der halbrunden Priesterbänke in der Tribuna sammt dem erhöhten Bischofsstuhle erhalten ist. — Auch eine Erneuung der Kirche **S. Marco** zu **Venedig** fand in dieser Epoche, nach 976 statt, vielleicht gleichfalls in Basilikenform. Das vorhandene Gebäude dieses Namens datirt aus späterer Zeit des folgenden Jahrhunderts. — Verschiedene Baptisterien, die sich anderweit in jener Gegend vorfinden, scheinen theils früheren, theils und vornehmlich späteren Epochen anzugehören.



Von der Casa di Pilato zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Rom besitzt in der sogenannten Casa di Pilato, dem festen Hause

[1] Als solcher ist der Dom S. 236 aufgeführt. — [2] Dagegen weist neuerdings Hübsch a. a. O. S. 47 den Dom in seinen wesentlichen Theilen, mit Ausnahme der Obermanern des Schiffes, als Werk des 6. Jahrhunderts nach. Von den drei Publicationen des merkwürdigen Baues, die fast gleichzeitig erschienen sind, alle aber in mehreren Punkten von einander abweichen, erscheint die von Hübsch gegebene als die zuverlässigste. Die von L. Lohde veröffentlichte leidet mehrfach an erheblichen Irrthümern. W. L.

des Nicolaus, Sohnes des im Jahr 998 verstorbenen Crescentius, einen Baurest von phantastisch-barbarischer Pracht, aus Ziegeln und in sinnreicher Benutzung der Eigenthümlichkeiten des Materials errichtet, zugleich mit unbekümmerter Verwendung einer überaus grossen Fülle glänzender Dekorativstücke antiker Architektnr, ohne ein selbständiges künstlerisches System, aber durch seine kühne Seltsamkeit nicht ohne Wirkung.

Bildende Kunst.

Nach schriftlichen Berichten.

Von der Prachtausstattung der kirchlichen Gebäude dieser Epoche, namentlich der deutschen, liegt mannigfache Kunde vor. Sie zeigt im Allgemeinen dieselbe Sinnesrichtung, dieselbe Neigung zur Verherrlichung des Heiligsten durch kostbare nnd glänzende Stoffe, die schon in der altchristlichen Kunst, und namentlich in deren späteren Epochen, so entscheidend hervorgetreten war. Metallischer Schmuck, aus Erz, Knpfer, Silber, Gold, mit darin ausgearbeitetem Bildwerk, mit der Einfügung zahlreichen Edelgesteines, war vorzugsweise beliebt. Namentlich die Umgebung des Altares ward auf solche Weise ausgestattet. Der Altar selbst empfing häufig eine höchst werthvolle Bekleidung der Art, dnrch vorgelegte Schmuck- und Bildtafeln; die heiligen Geräthe wurden mit nicht minder verschwenderischem Lnxus gearbeitet. Andrer plastischer Arbeiten als in Metall wird selten gedacht; gelegentlich wird die Ausführung von solchen in einer Stuckmasse angeführt; doch kommen kleine Arbeiten in Elfenbein mehrfach vor. Dagegen war an farbiger Dekoration kein Mangel; Wandgemälde werden häufig erwähnt. Auf die Zierde der Bücher, durch Malerei im Inneren, durch Belegung des Deckels mit Goldarbeit, Steinen, Elfenbeinschnitzwerk, ward lebhafte Sorge verwandt.

Unter den Einzelbeispielen [1] ist zunächst, ausser den schon erwähnten ehernen Thürflügeln des Domes von Mainz, zwölf eherner Säulen zu gedenken, welche die Kirche von Corvey gegen den Schluss des zehnten Jahrhunderts empfing und die voraussetzlich zur Ausstattung des Chores dienten. Sechs davon waren durch den Bischof von Verden geschenkt; die andern sechs wurden nnmittelbar für Corvey durch einen namhaften Meister, Gottfried, gegossen. — Auch von der Kirche von St. Gallen wird angeführt, dass sie Säulen mit metallischem Schmucke besessen habe. — Einen umständlichen und in die Sinnesweise der Zeit einführenden Bericht besitzen wir über die Ansstattung der Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, welche Bischof Gebhard seit 983 beschaffen liess. Für den Ban des Tabernakels über dem Altar waren vier Säulen von Eichenholz mit darin ausgeschnitzten Rebenblättern gefertigt worden; der Bischof wollte sie mit Silber bekleiden lassen und

[1] Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II, S. 7; I, S. 58 und S. 294 ff., wo zugleich die urkundlichen Stellen.

wusste die Bürger von Constanz zur Hergabe des edlen Materials willig zu machen, indem er ihnen in feierlicher Versammlung vorstellte, dass er vier Töchter verheirathen müsse und nicht wisse, wie er sie angemessen ausstatten solle, und dann, als sie ihm ihre Unterstützung zugesagt, sein Vorhaben erläuterte. Nachdem die Säulen ihre Bekleidung empfangen hatten, wurden sie über sculptirten Steinbasamenten aufgestellt und durch vier Bögen, einerseits mit vergoldetem Silber, andrerseits mit vergoldetem Kupfer, verbunden. Ueber den Bögen kam eine mächtige Tafel von vergoldetem Kupfer mit den Bildern der Evangelisten zu liegen, und darüber mannigfaches Täfelwerk von Silber mit eingegrabenen Inschriften, ein Aufbau von gewundenen Säulchen u. dergl.; zu oberst das symbolische Bild des Lammes. Der Altar unter dem Tabernakel hatte auf der Ostseite eine Tafel von reinem Golde mit prächtigen Steinen, auf der Westseite eine Silbertafel mit dem Goldbilde der h. Jungfrau. Die Wände der Kirche waren mit Geschichten des alten und des neuen Testamentes bemalt, mit reichlichster Verwendung kostbaren Ultramarins, den der Bischof von Venedig geschenkt hatte. Die Thüren und das Täfelwerk der Decke waren nicht minder glänzend geschmückt. Endlich kam das Grabmal des im Jahr 995 oder 996 verstorbenen Bischofes hinzu, aus Stuck gearbeitet, mit den Bildern des Bestatteten und dienender Brüder, und mit Säulenarkaden, an denen sich eine zierlich reiche Ornamentik entfaltete.

Für kirchliches Prachtgeräth und die zum Theil eigenthümlich phantastische Behandlung desselben enthielt der Domschatz von Mainz,[1] dessen glänzendste Stücke um den Schluss des zehnten Jahrhunderts durch Erzbischof Willigis beschafft waren, eine Fülle bezeichnender Beispiele. Es waren Goldkelche von riesiger Grösse darunter, einer von der Höhe einer Elle und der Dicke eines Fingers, über und über mit edeln Steinen bedeckt. Viele Gefässe hatten die Form von Thieren: Löwen, Drachen, Vögeln, Greifen. Zwei silberne Räuchergefässe bildeten die Gestalt von Kranichen nach, in natürlicher Grösse, deren Schnäbeln der Weihrauch entquoll. Ein Gefäss zur Aufbewahrung des Weihrauchs war aus einem kolossalen Onyx geschnitten, in Gestalt eines Drachen, mit einem zollgrossen Topas auf der Stirn und mit Karfunkeln statt der Augen; eine griechische Inschrift auf dem Silberrande, welcher die Oeffnung des Gefässes auf dem Rücken des Thieres einfasste, deutete, wie es scheint, auf byzantinische Herkunft. An einem riesigen Crucifix war das Kreuz aus Cedernholz gearbeitet und mit Goldplatten überzogen, während der Körper des Erlösers, von übermenschlicher Grösse, ganz aus Gold bestand, die Glieder in den Gelenken lösbar, der Leib hohl und mit Juwelen und Reliquien angefüllt, in den Augen Karfunkelsteine von der Grösse eines Eidotters, — das Ganze ein Werk von schauerlich erhabener barbarischer Pracht.

Ueber die Wandgemälde dieser Epoche, mit denen die Kirchen geschmückt wurden, liegen zumeist nur allgemeine Notizen vor. Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einer Malerei weltlichen Inhalts, welche König Heinrich I. in der oberen Halle seiner Pfalz zu Merseburg aus-

[1] Wetter, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, S. 156.

führen liess. Sie stellte seinen Sieg über die Ungarn (934) vor, nnd man sah in ihr, nach den Worten des zeitgenössischen Berichterstatters,[1] vielmehr die Wirklichkeit der Sache selbst, als ihr wahrscheinliches Abbild vor sich.

Von einer andern Weise farbiger Ausstattung, die für die spätere Kunst des Mittelalters eine so eigenthümlich hohe Bedeutung gewinnen sollte, finden sich in der Spätzeit dieser Epoche die ersten Spuren. Es ist die Anwendung farbigen Glases, für jetzt wohl nur in einfacher, ornamentistischer Zusammenstellung, zu Ausfüllung der Fenster. Die Kirche von Tegernsee empfing einen derartigen Schmuck,[2] als Geschenk eines Grafen Arnold. Gosbert, Abt des Klosters seit 982, schrieb an diesen: „Die Fenster unsrer Kirche waren seither durch alte Tücher geschlossen. Zu euren glückseligen Zeiten erglänzte der goldgelockte Sol zum ersten Mal durch die von Malereien buntfarbigen Gläser auf den Platten des Fussbodens unserer Kirche, und aller derer Herzen, welche die Mannigfaltigkeiten des ungewohnten Werkes erblicken, werden von vielfachen Freuden durchdrungen."

Für das Gewicht, welches dem neuerwachten künstlerischen Streben schon beigemessen werden konnte, darf endlich ein charakteristischer Zug[3] angeführt werden. Er betrifft einen Mönch von Fulda, Hatto, genannt Bonosus, der sich in der Kunst der Malerei hervorthat und nachmals, von 956—968, Abt des Klosters wurde. Man bemerkte es missfällig, dass er sich in seiner Kunst besser dünkte als die Abschreiber der Bücher, selbst als die Männer der gelehrten Wissenschaft, während es doch die Ordensregel vorschreibe, dass die Künstler im Kloster ihre Arbeit in aller Demuth ausführen sollten.

Erhaltene Werke.

Was an Werken bildender Kunst aus dem zehnten Jahrhundert erhalten ist, gehört den Fächern der Kleinkunst an, zum grossen Theil der Bücherausstattung, dem Schmuck der Deckel und vornehmlich der Zierde des Innern durch Malerei. Auch hier ist es das Ueberlieferte, das barbarisirt antike Element, wie es in den Werken der karolingischen Periode und in den auf's Neue verwilderten Leistungen ihrer Spätzeit vorlag, was als Mittel und Gegenstand der Darstellung zunächst aufgenommen und abermals fortgeführt wird. Aber auch hier macht sich ein frischer und kräftiger Sinn geltend, welcher der rohen Form, selbst wo sie in höchster Unbeholfenheit auf ein gänzlich primitives Verhalten zurückgeht, den Stempel des Entschlossenen und Entwickelungsfähigen zu geben, ihre klassischen Grundmotive wiederum zu beleben, ein neues geistiges Wollen in ihr zum Ausdrucke zu bringen vermag. Dann, besonders in der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts, werden Studien byzantinischer Kunst ersichtlich. Sie geben zur Handhabung einer feineren Technik, zum Gewinn einer stylvolleren Würde Anlass, während aus

[1] Liudprand, II, 31. — [2] F. K., Kl. Schriften, I, S. 14. — [3] Fiorillo I, S. 51.

der Wechselwirkung mit jener derben Frische des Sinnes schon die Vorzeichen freier Grösse hervorgehen, ob auch das organische Verständniss der Form und die Befähigung zur Darstellung des lebendig Bewegten noch fern bleiben. — Bei Weitem die wichtigsten Leistungen gehören der deutschen Kunst an. Die byzantinischen Studien beruhten jedenfalls einfach auf der Ansicht byzantinischer Kunstproducte, welche durch Handel oder sonstige zufällige Veranlassung nach dem Occident und namentlich nach Deutschland herübergeführt waren. Die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Kaisertochter Theophania (972) war ein Ereigniss, in dessen Gefolge zu einer näheren Kenntniss byzantinischer Art und Kunst manche Gelegenheit gegeben sein musste.

Unter den Sculpturarbeiten sind die Siegel des sächsischen Herrscherhauses von König Heinrich I. bis Kaiser Otto III.[1] voranzustellen. Sie sind (wie insgemein die Urkundensiegel des Mittelalters), vertieft in ein Metallrund geschnitten, in Wachs ausgeprägt, durch eine Randumschrift historisch beglaubigt. Die Arbeit ist durchgängig roh, aber sie hält mit merkwürdiger Entschiedenheit an der überlieferten klassischen Grundlage fest; die Darstellungen sind Brustbilder, zum grossen Theil in der Profilstellung des Gesichts, die Gewandung in antikisirender Weise gelegt und behandelt.



Elfenbeinrelief von dem Reliquienkasten Heinrich's I. zu Quedlinburg. Aus einer Darstellung der Verklärung Christi. (F. K.)

Die Mehrzahl der Sculpturen besteht aus Elfenbeinreliefs. Andeutungen, welche die Zeit der Ausführung näher bestimmen, sind bei ihnen nur im seltensten Falle vorhanden. Ein Evangelienbuch des Tutilo (gest. 912) in der Bibliothek von St. Gallen[2] ist mit stattlichen Elfenbeindeckeln versehen, auf der Vorderseite den Heiland in himmlischer Glorie, umgeben von den Evangelisten und ihren symbolischen Zeichen, den Gestalten von Sol und Luna, Oceanus und Tellus in noch völlig antikisirender Personification, auf der Rückseite die h. Jungfrau

---

[1] Rohe Abbildungen u. A. bei Erath, codex. dipl. Quedlinburgensis. Denkm. der Kunst; T. 47 (8). — [2] Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, I, S. 34, T. 3.; Denkmale, II.

und Scenen aus der Legende des h. Gallus, beiderseits zugleich reiches Akanthusornament enthaltend. Form und Behandlung sind schwer und unlebendig, aber die klassischen Motive, übereinstimmend mit der Anwendung jener elementarischen Gestalten, im Einzelnen noch bestimmt beobachtet. — Aehnlich verhält es sich mit den Elfenbeintafeln eines angeblich von Heinrich I. herrührenden Reliquienkastens in der Schlosskirche zu Quedlinburg,[1] in denen Scenen der Geschichte Christi dargestellt sind, in äusserst ungefüger und plumper Arbeit, aber zugleich mit Zügen belebterer Anschauung, während die dabei befindlichen Architekturen noch ganz das antike System nachbilden. Sie scheinen in der That der Epoche Heinrich's I. anzugehören; (andre Stücke der Ausstattung des Kastens sind jedoch später). — Sichere Zeitbestimmung hat eine jüngere Tafel in der Sammlung des Hôtel de Cluny zu Paris,[2] den Erlöser darstellend, der die Hände segnend auf die Häupter Otto's III. und der Theophania legt, jener in grösserer Gestalt und in einer Anordnung des Gewandes von klassisch feierlicher Würde, diese beiden kleiner und in starrem byzantinischem Putz; das Ganze von einer dekorativen Architektur zierlich umrahmt. Beischriften bezeichnen die Personen der Darstellung; wie dieselben halb mit griechischen, halb mit lateinischen Buchstaben gegeben sind, so charakterisirt sich auch die Sculptur als westländische Verarbeitung byzantinischer Weise. — Der Deckelschmuck einer Evangelienhandschrift zu Gotha (von der im Folgenden) scheint aus derselben Zeit herzurühren: ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi und zierliche Emailtäfelchen sowie verschiedene kleine in Goldblech getriebene Darstellungeu umher, unter den letztern ebenfalls die Bilder von Otto und Theophania. U. A. m.


Elfenbeinrelief mit der Darstellung Otto's III. und der Theophania. (Nach du Sommerard.)

[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 627. — [2] Du Sommerard, les arts au moy. âge, II, V, t. 11.

Zahlreicher sind die Miniaturmalereien der Handschriften, welche die Personen und die Geschichten des Evangeliums darzustellen pflegen. Das Erhaltene giebt ein lebendiges Bild der eifrigen Thätigkeit, die zu solchem Behufe vornehmlich in den deutschen Klosterschulen stattfand. Der Werth ist freilich verschieden, eine grössere Gemeinsamkeit des künstlerischen Strebens noch nicht erreicht. Manches verharrt in dumpf unlebendiger Nachbildung des Ueberkommenen, in ängstlich starrer Linienführung, in kindlicher Verwendung der Farben, welche der Malkasten darbot; Andres zeigt in der Erfindung starker Einzelmotive ein rüstigeres Wollen, einen grösseren Rhythmus der Linien, einen durchgebildeteren Farbensinn. Die Uebergänge zwischen karolingischer Tradition und byzantinischen Studien geben zu wechselnder Weise der Behandlung Anlass.



Aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier. (F. K.)

Die Bibliotheken von München, St. Gallen, Würzburg, Bamberg besitzen eine Reihenfolge von Beispielen für dies verschiedenartige Streben.

In einigen Prachthandschriften aus der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts erscheint dasselbe jedoch schon zu merkwürdigen Erfolgen durchgebildet. Die Maler der in ihnen befindlichen Bilder haben sich mehr oder weniger die Technik und die Vortragweise der Maler von Byzanz angeeignet, aber sie bringen zugleich, in gewissen charakteristischen Zügen, welche von dem herkömmlichen Wesen des Byzantinismus abweichen und neue Bahnen ankündigen, den Ausdruck ihrer eigenthümlichen künstlerischen Stimmung hinzu. Ein Hauptwerk ist das Evangeliarium des Erzbischofes Egbert von Trier (978—93), in der dortigen städtischen Bibliothek.[1] Die geschichtlichen Scenen sind auch hier allerdings nicht befriedigend, indem sich trotz zahlreich eingestreuter antikisirender Reminiscenzen eine noch zu geringe Befähigung für organische Durchbildung kundgiebt. Aber die Gestalten des thronenden Egbert und die der vier

[1] F. K., Kl. Schriften, S. 339, f.

Evangelisten, die anf einzelnen Blättern das Bnch eröffnen, haben trotzdem ein Gepräge erhabener Grösse, während die Linien der Gewandung in weichem Flusse geführt sind; die Malerei bekundet überall die grösste Sorgfalt, und ein in zarten Regenbogenfarben gehaltenes Schillern der Gründe gewährt einen fast phantasmagorischen Reiz. — Verwandte Richtung bei nicht minder prachtvoller Ansführung zeigen noch andre, auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigte Evangeliarien, namentlich ein aus der Abtei von Echternach stammendes in der Bibliothek von Gotha (s. oben), nnd ein zweites in der Bibliothek von Paris; ein drittes, welches der Kaiser dem Dome von Magdebnrg geschenkt hatte, ist verloren. — Aehnlich auch ein von Otto III. an den Dom zn Aachen geschenktes Evangeliarium, gegenwärtig im Besitze des Canonicus von Orsbach.[1] — Von der Nachfolge dieser Richtung der Miniaturmalerei im elften Jahrhundert wird später die Rede sein. —

Dann sind im Fache der Miniaturmalerei auch Beispiele der künstlerischen Thätigkeit der andern Nationen des Occidents vorhanden; diese aber sind für das zehnte Jahrhundert durchweg so an Zahl wie an Bedentung ungleich geringer. Die französischen wie die englischen Arbeiten dieser Zeit zeigen eine völlig verderbte Fortsetzung der älteren Manieren, (S. 254 f.); und wenn ein für den Bischof Ethelwold von Winchester zwischen 970 und 984 gefertigtes Benedictionale (zu Chatsworth, im Besitz des Herzogs von Devonshire)[2] in der Farbenbehandlung eine merkwürdige Annäherung an die zuletzt besprochenen deutschen Arbeiten erkennen lässt, auch die Randverzierungen geschmackvoll antikisirende Reminiscenzen zeigen, so sind gleichwohl die Figuren in äusserst barbarischen Missformen gezeichnet. — Ein in Italien gefertigtes Evangeliarium, in der Bibliothek von Paris, hat dagegen in seinen Gestalten wiederum würdigere Grundmotive nnd ist selbst durch einige Züge selbständiger Auffassung beachtenswerth.

Zweite Periode.

Nach den Uebergängen, den Versuchen und Einleitungen, welche die künstlerischen Bestrebnngen des zehnten Jahrhnnderts charakterisiren, erscheint das elfte Jahrhundert als die Zeit der ersten selbständig grossartigen Entfaltung der Kunst des romanischen Styles. Auch in dieser Epoche geht Deutschland den übrigen Landen voran; es sind die Erfolge jener glorreichen Tage des sächsischen Kaiserhauses, welche nunmehr, trotz mancher Ungunst äusserer Verhältnisse, für das Culturleben zur vollen und starken Frucht reifen. Was bei den andern Nationen geschieht, hat nicht dieselbe nmfassende Bedeutung; doch bahnen sich auch bei ihnen, zumal in den späteren Decennien des Jahrhunderts, bedeutende und eigenthümliche Entwickelungen an. Die Belebnng nnd Umbildung

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 47, f. — [2] Dibdin bibliogr. decameron, p. LIV.

der überlieferten künstlerischen Elemente im Sinne der jungen Nationen und im Geiste der neuen Zeit wird kraftvoll durchgeführt; der künstlerische Gedanke geht bewusst und entschieden seinem Ziele zu, bei mannigfaltiger Gestaltung aus einfachen Grundmotiven sich herausbildend; die Verwickelung der künstlerischen Interessen, durch sich kreuzende Einflüsse, durch Aneignung und Verarbeitung fremdartiger Elemente, ist noch fern oder macht sich nur in Einzelfällen, zumeist nur gegen den Schluss dieser Epoche bemerklich. Durchgängig erscheint ein streng erhabenes Streben als vorherrschend, das vor Allem in der architektonischen Schöpfung seinen angemessenen Ausdruck findet. Der bildenden Kunst fehlt es im Allgemeinen noch an dem Vermögen, solcher Machtfülle nachzukommen; gleichwohl gelangt auch sie zu einzelnen Leistungen, die im Tiefsinn des Gedankens, selbst in der Würde der formalen Anlage als Zeugnisse desselben Strebens zu betrachten sind.

Architektur.

Für die architektonische Composition ist das alte Basilikenschema noch immer von entscheidender Bedeutung; aber es ordnet und gliedert sich (die schon im zehnten Jahrhundert gegebenen Einzelmotive zusammenfassend) in eigner Weise, zur erhöhten, in sich beschlossenen Wirkung. Das Mittelschiff verlängert sich über den Querbau hinaus, einen selbständigen Chorraum gewährend, dem sich nunmehr das Halbrund der Absis (Tribuna) anzuschliessen pflegt. Quer- und Langbau stehen bei solcher Anordnung, indem sich über die Seiten der mittleren Vierung, welche beiden gemein ist, hohe Bögen wölben, in inniger Verbindung; kleinere Seitenabsiden treten insgemein an den Ostwänden der Flügel des Querschiffes vor. Der Raum des Chores, der zuweilen die Vierung, zuweilen auch das gesammte Querschiff mit umfasst, ist häufig gegen die Räume der Vorderschiffe erhöht. Unter ihm breitet sich eine Krypta aus, deren Gewölbdecke, aus einfachen Kreuzwölbungen bestehend, von Säulen getragen wird; sie dient zur Grabstätte hoher oder geheiligter Personen, zur Ausübung mysteriöser Culte, welche sich auf Grab, Tod und Dunkel beziehen und denen die Gesammtepoche des Romanismus mit Vorliebe zugewandt bleibt. In Einzelfällen finden sich Chorpläne von eigenthümlich reicherer Entwickelung. In Wechselbeziehung zu diesen Einrichtungen der Chorparthie steht sodann die Anordnung der Westseite. Sie gestaltet sich in der Regel (besonders in der Architektur der nordischen Lande) zur erhabenen, mehrgeschossigen Anlage, deren Räume gegen das Innere des Kirchenbaues geöffnet zu sein pflegen, an deren Seiten runde Treppenthürme vorspringen oder die selbst einen thurmartigen Aufbau trägt. Auch geben zuweilen (was später mehrfach der Fall) rituelle Bedürfnisse die Veranlassung zur Anlage eines zweiten, gleichfalls mit vortretender Absis versehenen Chores an diese Stelle. Im inneren System des Schiffbaues sind theils Säulen, theils Pfeiler angewandt, die letzteren da, wo ein rohes Bedürfniss die Beschaffung von Säulen unthunlich machte oder wo gesteigerte Dimensionen und Lasten die Anwendung von

unerschütterlich festen Trägern erforderten. Nicht selten wechseln Pfeiler und Säulen, in verschiedenartiger Weise, je zwei Säulen oder je eine zwischen zwei Pfeilern, den Eindruck des sichern Beharrens (in der Pfeilerform) und der leichteren Kraft (in der Säule) harmonisch verbindend, die Folge der Stützen rhythmisch ordnend und den Raum selbst, indem der Pfeilerabstand insgemein der Breite des Mittelschiffes entspricht, in gleicher Weise gliedernd. In besonderen Fällen lehnen sich den Pfeilern auch Halbsäulen an. Die Decken bestehen zumeist, dem Princip des Basilikenbaues gemäss, aus flachem Holztäfelwerk. Aber die Kunst des Wölbens, die sich gleichzeitig, wie in den Halbkuppeln der Absiden, so in den Kreuzwölbungen der Krypten bethätigt, findet mehrfach auch eine weitere Anwendung, theils in untergeordneten Stücken des Aufbaues und, wie es scheint, zu einer Festigung der complicirten Gesammtanlage, theils für Hauptstücke und selbst für das Ganze. In den nordischen Landen gehört eine umfassendere Durchführung des Wölbesystems zu den Ausnahmen; im Süden dagegen, besonders im südlichen Frankreich, erscheint der Sinn demselben schon frühe zugeneigt und die Gesammtanlage hievon wesentlich bedingt.

Neben dem Basilikensystem finden sich im Einzelnen auch andre bauliche Anlagen. Die Vorbilder byzantinisirenden Kuppelbaues sind, selbst im Norden, wo das Beispiel des Münsters von Aachen vorlag, noch unvergessen. Kleinere Kapellen zeigen sich in verschiedenartiger Anlage und Construction. Einige wenige Reste des elften Jahrhunderts sind als Zeugnisse für die Gestaltung äusserer Lebenszwecke, im klösterlichen und im bürgerlichen Dasein, erhalten.

Die Behandlung des baulichen Werkes und seiner Einzeltheile hat überwiegend einen strengen, festen, scharf gemessenen Charakter. Der antiken Reminiscenz, welche mit den Werken der früheren Jahrhunderte überkommen war, steht ein selbständig nationeller Formensinn, namentlich wo nordisches Volksthum herrscht oder vorwiegt, schon in eigenthümlicher Kraft gegenüber. Doch ist zunächst noch das antikisirende Element, für die Fassung des Ganzen und für vieles Einzelne, von hervorstechender Bedeutung, in einer Weise neu belebt, dass die Monumente des elften Jahrhunderts in der That vielfach an das Wesen und die Erscheinung des alten Römerthums gemahnen. Dem Gewichte der Massen entspricht der volle ungegliederte Halbkreisbogen, in den Arkaden und Wölbungen des Innern, in den Oeffnungen der Fenster und Portale. Die letzteren gehen in der Regel abgestuft in die Mauertiefe hinein, auch in solcher Erscheinung die Massenfülle wahrend; eine belebtere Gliederung, durch Säulen in den Ecken der abgestuften Gewände, findet sich, wie es scheint, erst in der Spätzeit des elften Jahrhunderts. Die Mauern sind, im Innern und noch mehr im Aeussern, mehrfach mit flachen Wandnischen zwischen breiten Vorsprüngen oder Pilastern versehen, welche die Gesammtfläche gliedern, die Einzeltheile umschliessen und mit ihrer Bogenwölbung ebenfalls die grossen und strengen Linien der römischen Architektur zur erneuten Erscheinnng bringen. In den architektonischen Gliedern, den krönenden Karniesprofilen, den attischen Säulenbasen u. dergl., spricht sich oft (allerdings neben Beispielen eines stumpferen Sinnes) eine völlig

klassische Erneuung ihres ästhetischen Gehaltes aus. Auch im Dekorativen, z. B. in Kapitälen von antikisirender Bildung, ist nicht ganz selten eine gemessene Strenge bewahrt, die der antiken Gefühlsweise verwandt erscheint.

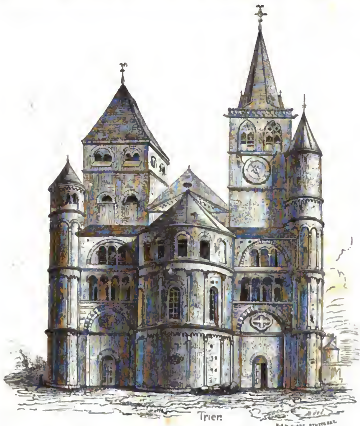
Der nordisch nationelle Sinn tritt diesen Elementen mit Formen gegenüber, welche theils auf die einfachsten Gesetze primitiver Anschauung zurückgehen, namentlich da, wo die klassisch überlieferte Form mit den Bedingnissen der erwählten baulichen Construction in Widerspruch steht, theils einem eigenthümlichen dekorativen Drange angehören. Zu den erstgenannten Formen gehört eine Kapitälbildung, welche (statt der für Horizontalgebälke bestimmten antiken Kapitälformen) in einfachster Weise einen Uebergang zwischen dem Cylinderschaft der Säule und dem viereckigen Unterlager des Bogens ausmacht: das Würfelkapitäl mit rundem Abschnitt der unteren Ecken. Vorbereitende Motive hiezu finden sich schon in der byzantinischen Kunst; die feste Ausprägung, welche diese Kapitälform im Norden gewinnt, und das Beharren an ihr lassen voraussetzen, dass dort zugleich eine längere heimische Tradition, eine Feststellung der Form in dem vorgängigen Holzbau, dessen Technik sie in der That durchaus entsprechen musste, maassgebend war. Sie wird im elften Jahrhundert durchweg streng behandelt und hat oft noch ein schweres, selbst unbehülfliches Gepräge, im merklichen Gegensatz gegen das feine antikisirende Karniesprofil ihrer Deckplatte. — Zu den dekorativen Formen gehört die eines, aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzten Frieses als Trägers der abschliessenden Horizontalgesimse. In bestimmten Abständen von Pilastern getragen erscheint er als spielende Umbildung von Nischenreihen; aber die Pilaster verlieren häufig (im späteren Romanismus durchgehend) ihr Kapitäl oder Deckgesims und nehmen die Gestalt schlichter Wandleisten (Lissenen, Lesenen, Lessinen) an, der Art, dass auch hierin eine Gewöhnung an die Weisen eines ursprünglichen Holzbaues nachzuklingen und nachzuwirken scheint. Dann ist es oft ein freier schnitzartiger Schmuck, der als das Erzeugniss einer jugendlichen, zumeist noch wenig gebändigten Phantasie die Stellen erfüllt, welche sich zu solchem Behufe an Gesimsen, an den Wangen der Würfelkapitäle, auch auf willkürlich ausgesuchten Plätzen darbieten.

Den hiemit gegebenen Grundzügen gemäss, nach dem Vorherrschen des einen oder des andern Elementes oder der lebhafteren Durchdringung des Verschiedenartigen, mit der Aeusserung bewussten meisterlichen Vermögens für den Einzelfall, unter dem Zutritt abweichender Bedingnisse bei besonderen Vorkommnissen prägt sich die Architektur des elften Jahrhunderts in nachhaltiger Fülle aus, nach den Ländern und Provinzen sich in charakteristische Gruppen sondernd. Das Erhaltene ist auch hier in vielen Fällen allerdings nur Stückwerk und in seiner Eigenthümlichkeit häufig von späteren Bauveränderungen verdunkelt; aber die schon sehr ansehnliche Zahl von Beispielen giebt dennoch zur umfassenderen und eindringenderen Anschauung erwünschte Gelegenheit.

Deutschland.

Die deutsche Architektur dieser Zeit scheidet sich in eine Reihe von Gruppen, deren Unterschiede ebenso auf denen der Stammeseigenthümlichkeit wie auf denen der Grundlage der äussern Cultur zu beruhen scheinen.

Sehr bedeutend sind zunächst die Monumente der niederrheinischen Lande. Hier fanden sich grossartige Werke aus den Zeiten der römischen Kaiserherrschaft und aus den nächstfolgenden Epochen, welche



Westliche Ansicht des Domes von Trier. (Nach de Laborde.)

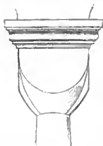
den Wetteifer anzuregen, für Composition und Form Vorbilder zu geben geeignet sein mussten. Die Monumente des 11. Jahrhunderts zeigen mehrfach eine Annäherung an diese Vorbilder, zugleich aber in ihrem Aufbau einen eigenthümlich kühnen, phantasievollen Zug, der mit verschiedenartigen Mitteln auf reiche und lebhafte Wirkungen ausgeht.

In Trier wurde der Dom in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erneut. Die alte, aus dem 6. Jahrhundert herrührende Anlage (S. 237) wurde mit Beibehaltung ihrer Grundmotive umgewandelt und erweitert, so dass eine Art von Pfeilerbasilika mit gleich hohen Schiffen entstand. Spätere Umänderungen, welche über das Innere ergangen, haben davon jedoch nur wenig Spuren zurückgelassen. Die Westseite empfing eine besondre Chorabsis mit kleiner Krypta. Das Aeussere des Westbaues ist, mit Ausnahme später hinzugefügter oder veränderter Obertheile, in seiner ursprünglichen Erscheinung erhalten; mit der Absis in der Mitte und Rundthürmen auf den Seiten in stattlicher Ausbreitung; mit dem Schmucke von Pilastern und Rundbogenfriesen, von Portalen und kleinen Arkadenöffnungen über diesen, von wechselfarbigen Steinen (nach dem Muster fränkischer Dekorationsweise), in reicher Entfaltung; in den Details überlieferte Formen, römische und die mehr barbarisirenden der Porta Nigra, mit eigenthümlicher Strenge nachahmend, andre primitiv nordische Formen hinzufügend. — Alte Säulensäle zur Seite des Domes, die Ruinen der Irminenkapelle, mehrere alte Burghäuser und Stiftsgebäude, die zu Trier erhalten sind, zeigen die Fortbildung solcher Richtung im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts.

Ein machtvoller Basilikenbau, unfern von Trier, ist die im J. 1031 geweihte Abteikirche St. Willibrord zu Echternach. Im System ihres Schiffes wechseln Pfeiler mit Säulen, mit lebhaftem Gefühle für architektonischen Organismus in der Art geordnet, dass die Arkaden beiderseits durch grössere, von Pfeiler zu Pfeiler geschlagene Bögen, welche an der Oberwand vorspringen, umfasst werden. Das Detail trägt hier ein antikisirendes Gepräge von höchster Entschiedenheit, sowohl in den Deckgesimsen der Pfeiler als in den Kapitälen der Säulen, deren Basen jedoch ein barbaristisch rohes Profil haben. (Chor und Ueberwölbung des Schiffes sind später.)

Köln hat Verschiedenes aus der Epoche des 11. Jahrhunderts, zum Theil von ausgezeichneter Bedeutung. Der Kern der (später veränderten) Kirche St. Aposteln bildet eine Pfeilerbasilika und rührt, wie es scheint, von einem Bau des Jahres 1026 her. — St. Georg, 1067 als vorhanden erwähnt, ist eine Säulenbasilika, im Schiff und in der Krypta mit Würfelknaufsäulen der bezeichneten Art. (Später überwölbt und mit prächtiger Westhalle versehen.) — St. Maria auf dem Kapitol ist eine sehr eigenthümliche Anlage, auf eine reich entfaltete Wirkung der inneren Räumlichkeit berechnet: eine Pfeilerbasilika mit breitem Chorbau; die Flügel des Querschiffes in derselben Weise wie die Absis des Chores ausgerundet und diese Theile rings von einem seitenschiffartigen Umgange umgeben, der in den drei Absiden durch Säulenhalbkreise mit dem Mittelraume in Verbindung steht. Das Motiv zu solcher Anordnung lag schon in den jüngeren Theilen der Marienkirche von Bethlehem (S. 212) vor, und die Säulen der Absiden entsprechen den Säulennischen der byzantinischen Architektur (S. 231 u. f.); aber die ganze Anordnung erscheint hier in neuer, ungleich innigerer Durchbildung. In Wechselbezug hiemit steht die Einführung gewölbter Decken: eine Kuppel über der mittleren Vierung, Tonnengewölbe über den anstossenden Feldern, Halbkuppeln

über den Absiden, Kreuzgewölbe über den Umgängen, denen entsprechend auch die Seitenschiffe des Langbaues mit Kreuzgewölben bedeckt sind, während das (in frühgothischer Zeit überwölbte) Mittelschiff ursprünglich eine flache Decke hatte. Unter dem Gesammtraume des Chores breitet sich eine mächtige Krypta aus. Die Westseite hat einen Hallenbau zwischen viereckigen Thürmen, innen mit einer Arkaden-Empore, deren Anordnung sich dem Muster der Arkaden des Aachener Münsters anschliesst.



Säulenkapitäl in St. Maria auf dem Kapitol. (Nach v. Quast.)

Eigenthümliche Arkaden-Portiken bilden im Aeusseren die Zugänge zu den Absiden des Querschiffes. Die Detailbildungen befolgen durchaus das System des 11. Jahrhunderts: antikisirende Karniesprofile, schwer nordische Würfelkapitäle, eine etwas spielende Pilasterarchitektur am Aeusseren der Chorpartie, der Ausstattung der Westseite des Domes von Trier ähnlich; in den Arkaden der westlichen Empore byzantinisirende Formen. Die Kirche wurde im Jahre 1049 eingeweiht; die Obertheile des Chorbaues, zwar durchaus in der Gesammtanlage bedingt, sind später; sie tragen, abweichend von dem Uebrigen, den Typus der spätromanischen Kunst. (Manches, z. B. das Aeussere der Chorabsis, gehört etwas willkürlicher Herstellung in neuerer Zeit an.)

St. Gereon zu Köln war ein Rundbau aus frühmittelalterlicher Zeit (dessen Spuren sich an dem später erneuten Decagon des Schiffes noch erkennen lassen). Ihm wurde 1067—69 ein Langchor mit Krypta hinzugefügt, von dessen Anordnung an den Seitenwänden des Aeusseren, trotz späterer mehrfacher Veränderung, die Reste vorhanden sind, flache zweigeschossige Rundbogennischen zwischen pilasterartigen Vorsprüngen. — Reste derselben Anordnung zeigen die Seitenwände am Aeusseren der Chöre des Münsters von Bonn und der Kirche von Zülpich, beide ebenfalls mit den gleichzeitigen Krypten.



Ansicht des Westbaues von St. Gertrud zu Nivelles. (Nach Fergusson.)

Ausserdem sind zu nennen: die Krypten der Kirche zu Brauweiler, mit Würfelknaufsäulen, von einem im Jahre 1061 geweihten Bau; — die Krypta der Kirche zu Werden, mit korinthisirenden Säulen, vom Jahre 1059; — die Krypta der Münsterkirche zu Essen mit schnitzartig behandelten Pfeilern, vom Jahre 1051 und der westliche, an den alten Bau (oben S. 351) anstossende Vorhof mit Würfelknaufsäulen; — die Krypta der Münsterkirche zu Emmerich, mit verschiedenartig aus Halbsäulen zusammengesetzten Pfeilern, und zum Theil mit flachen Würfelkapitälen, vermuthlich aus der Schlusszeit des Jahrhunderts.

Einiges Niederländische schliesst sich in verwandter Anlage an: der Westbau der im Jahre 1047 geweihten Kirche St. Gertrud zu Nivelles,

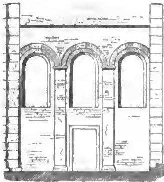
mit runden Treppenthürmen auf den Seiten; — die Frauenkirche zu Maestricht, im ursprünglichen Baue eine Pfeilerbasilika, mit ähnlicher Westseite; — die rohe kleine Pfeilerbasilika zu Waha im nördlichen Luxemburg vom Jahre 1051; — die Kirche St. Ursmer zu Lobes im Hennegau, gleichfalls eine Pfeilerbasilika, vom Jahre 1095; — und der Unterbau des Westthurmes von St. Jacques zu Lüttich (zwischen 1063 und 73). — Die Abteikirche von St. Trond, Provinz Limburg, hatte in ihrem Bau vor 1055 Säulen. Ebenso die Kirche von Harlebeke in Westflandern.

Unter den mittelrheinischen und mitteldeutschen Monumenten finden sich die Zeugnisse eines ähnlichen Strebens, zwar ohne jenen Zug einer lebhafteren Phantasie, der am Niederrhein zu einer mehr complicirten räumlichen Anordnung führte, in Anlagen von strengerer Abgeschlossenheit, aber dafür zu noch machtvollerer Erhabenheit entwickelt.

Des Domes zu Mainz und des Baues von 978—1009 ist schon (S. 353) gedacht. Ein Brand am Tage der Einweihung führte zu einer Herstellung und neuen Weihung im Jahre 1037; es ist jedoch, wie angedeutet, wahrscheinlich, dass diese Herstellung kein völliger Neubau war. Ihm schliesst sich der Dom zu Speyer an, der im Jahre 1030 gegründet, dessen grossartige, zur Grabstätte der deutschen Kaiser bestimmte Krypta im Jahre 1039 und dessen Hauptbau 1061 geweiht wurde, während ebenso wie am Dome von Mainz vielfache spätere Umwandlungen folgten. Die unverändert erhaltene Krypta hat kräftige Würfelknaufsäulen im Gepräge der Zeit. Der Oberbau des Schiffes erscheint seinem älteren Kerne nach wiederum als höchst gewaltige Pfeilerbasilika, mit Details von sehr schlichter Bildung, dem Systeme von Mainz, welches dort als das ursprüngliche vorauszusetzen ist, verwandt, ebenfalls mit Blendnischen, die an den Oberwänden des Mittelschiffes über den Arkadenpfeilern aufsteigen, aber in einer Anordnung, die eine vollendetere, mehr rhythmische Durchbildung hat. Sehr innig ist hiemit jedoch zugleich eine voraussetzliche Umwandlung dieser ursprünglichen Anordnung verschmolzen, die nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ausgeführt wurde und die, indem eine gewölbte Decke statt der bis dahin vorhandenen flachen zur Ausführung kam, den Pfeilern gleichzeitig die vorspringenden Träger für die Gurte des Gewölbes, Pilaster und Halbsäulen, in rhythmischem Wechsel zufügte. (Wobei aber in den Details und in der schmückenden Ausstattung wiederum jüngere Aenderungen eingetreten sind.)

Andre Monumente sind als grossartige Säulenbasiliken anzuführen. Zunächst die Ruine der von 1030—42 erbauten Klosterkirche zu Limburg an der Hardt. Sie hatte im Schiff schlichte Würfelknaufsäulen und entbehrte, auffälliger Weise, einer Chorabsis, während an den Querschiffflügeln Seitenabsiden vortreten. Unter dem Chorquadrat befand sich eine kleine Krypta. Ein westlicher Hallenbau hatte Rundthürme auf den Seiten. Letzterer war in spätgothischer Zeit zum Theil erneut; im Uebrigen war jedoch kaum eine namhafte Veränderung mit dem Gebäude vorgegangen; seine Trümmer vergegenwärtigen daher den Kunstcharakter der Zeit, der mittelrheinischen Gegend, (auch der Verhältnisse, welche

bei einer Kritik der Baugeschichte der Dome von Mainz und Speyer in Betracht kommen), in vorzüglich entscheidender Weise. In dem, was noch aufrecht steht, besonders dem Bau des Querschiffes, dessen Inneres sich durch hohe und schlichte Wandnischen gliedert, spricht sich jene herbe, an das Römerthum gemahnende Grösse vornehmlich aus. Am Obertheil seines Aeusseren erscheinen Rundbogenfriese und Lissenen in einfach entwickelter Formation. — Aehnlich die grossartigen Trümmer der Klosterkirche von Hersfeld in Hessen, die nach einem Brande von 1037 gebaut und deren Krypta 1040 geweiht wurde. — So gilt auch das Schiff der Burkhardskirche zu Würzburg, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, als Bau derselben Epoche (1033—42).



Kirche zu Limburg a. H. Untere Hälfte der Nordwand des Querbaues; Innenseite. (Nach Geier und Görz.)

Einiges rührt aus der Schlusszeit des 11. Jahrhunderts her, und bietet charakteristische Belege für die reiche dekorative Entfaltung, welche sich in dieser Zeit einleitete, welche hier aber, neben dem Hervorbrechen einzelner phantastischer Elemente, zugleich eine abermals erneute Durchbildung der Detailformen klassischen Gehaltes bekundet. Dahin gehören umfassende Ausführungen an den östlichen Theilen des Domes zu Speyer, die seit 1068 zur Sicherung gegen den Rheinandrang nöthig wurden; namentlich die Chorabsis, die mit schlanken Wandsäulen und Bögen ausgestattet und mit einer kleinen Arkadengallerie — einem neuen, in der folgenden Epoche des Romanismus gern angewandten Schmucktheile — bekrönt ist. Ebenso die Afrakapelle an der Nordseite des Doms, im Aeusseren mit Wandarkaden von fast antik römischem Gepräge, um den Schluss des Jahrhunderts gebaut. — Dahin gehört der Ostbau des Domes von Mainz (zwischen den alten Rundthürmen), mit ähnlich behandelter Chorabsis und mit stattlichen Säulenportalen zu den Seiten der letzteren, von denen besonders das südliche denselben lebhaft antikisirenden Charakter hat. — Dahin das Schiff der Justinuskirche zu Höchst, in der Anlage einer Säulenbasilika, deren Kapitäle eine mehr conventionelle Nachbildung der römisch-korinthischen Form, verbunden mit einem byzantinisirenden Auflager, haben, — vielleicht auch die (gegenwärtig als Viehstall dienende) Kirche des Klosters Rothkirchen bei Kirchheimbolanden in der Pfalz, gleichfalls eine Säulenbasilika mit korinthisirenden Kapitälen.

Zwei rheinländische Monumente dieser Epoche zeigen in ihrer Anlage eine Nachahmung des karolingischen Münsterbaues von Aachen. Das eine ist die Kirche von Ottmarsheim[1] im oberen Elsass, um die Mitte

[1] Burckhardt, die Kirche zu Ottmarsheim, in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterl. Alterthümer, 1844.

des 11. Jahrhunderts geweiht. Hier folgt alles Wesentliche des Baues dem genannten Vorbilde, während das Detail, die Würfelkapitäle der Säulen, die Profile der Gesimse u. s. w., charakteristisch die jüngere Zeit bezeichnet. Das andre ist eine Kapelle auf dem Falkhofe zu Nimwegen am Niederrhein. In ihr ist die Nachahmung freier, indem z. B. die Arkaden der Emporen, statt der zu Aachen gegebenen reicheren Anordnung, nur von je einer Säule gebildet werden; auch gehören ihre Wölbungen und der Oberbau jüngeren Zeiten an. — Ein drittes Monument ähnlicher Art scheint die im Jahre 1627 abgerissene Kirche St. Walburg zu Gröningen in Holland gewesen zu sein.

Eben dieser Zeit (falls nicht noch dem 8. und 9. Jahrhundert), scheinen zwei kleine Rundbauten anzugehören: eine Kapelle auf dem Marienberge bei Würzburg, in ihrer unteren Umfassungsmauer, deren Inneres mit tiefen Nischen versehen ist, und die kleine Kirche St. Michael zu Fulda, mit einem Säulenkreise in der Mitte und mit angebauten Lang- und Querflügeln.

Eine Kapelle zu Neuweiler im Elsass, dem Chore der dortigen Kirche vorliegend, ist ein zweigeschossiger Bau, in beiden Geschossen mit säulengetragenen Kreuzgewölben bedeckt. Ihre Details scheinen gleichfalls der Zeit des 11. Jahrhunderts zu entsprechen.

Westphalen besitzt ein eigenthümlich merkwürdiges Monument aus der Frühzeit des Jahrhunderts: die gegen 1020 erbaute Bartholomäus-



Innenansicht der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lange.)

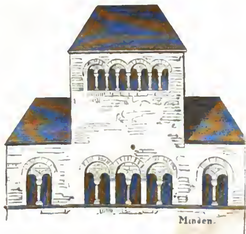


Kapitäl in der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lübke.)

kapelle zu Paderborn. Sie ist klein, dreischiffig mit gleichen Schiffhöhen, mit kuppelartigen Wölbungen bedeckt, die von schlanken Säulen

getragen werden. Die Kapitäle der letzteren haben spielende Umbildungen antiker Form, darüber als Auflager ein Stück Gebälkaufsatzes. Bischof Meinwerk hatte die Kapelle durch „griechische“ Werkleute aufführen lassen; die Erscheinung ihres Inneren, noch absteehend gegen das strengere Gefüge der im 11. Jahrhundert vorherrschenden Richtungen, deutet auf ein künstlerisches Verhalten, welches dem des 10. Jahrhunderts noch unmittelbar nahe stand.

Sonst macht sich in den westphälischen Monumenten dieser Epoche eine vorwiegend schlichte Strenge geltend. Der Dom zu Bremen enthält in seinem Kerne schwere Pfeilerarkaden, die, wie es scheint, von einem im Jahre 1043 begonnenen Bau herrühren. Die Kirche von Kemnade an der Weser, 1046 geweiht, ist gleichfalls eine einfache Pfeilerbasilika. Ebenso der Dom zu Soest, seiner ursprünglichen Anlage nach. — Solcher Anlage entspricht seine massenhafte Thurmvorlage auf der Westseite, oberwärts mit kleinen Arkadenfenstern, davon sich an zwei andern Monumenten die Beispiele erhalten haben; am Dome von Paderborn (1058—68) und am Dome von Minden (1062 bis 1072).



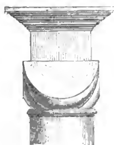
Dom von Minden. Obertheil des Thurmbaues. (Nach Lübke.)

Ausserdem ein Paar Krypten aus der späteren Zeit des Jahrhunderts: die des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich von einem 1078 geweihten Gebäude) und die der Stiftskirche zu Vreden, die sich wiederum durch dekorative Eigenthümlichkeiten auszeichnet.

Die Monumente von Sachsen bekunden eine lebhafte Pflege jenes Basilikensystems, welches durch einen Wechsel von Pfeilern und Säulen in den Schiffarkaden auf eine rhythmische Gliederung der inneren Räumlichkeit ausgeht. Einfache Säulen- und einfache Pfeilerbasiliken finden sich hier nur in einigen, wenigen Beispielen. Die Behandlung ist verschiedenartig; die Mehrzahl der Beispiele rührt aus der späteren Zeit des Jahrhunderts her.

Ein grossartiger Basilikenbau gehört indess, seiner ursprünglichen Anlage nach, bereits dem Anfange des Jahrhunderts an. Dies ist die Kirche St. Michael zu Hildesheim, die durch Bischof Bernward (993

bis 1022) erbaut und im Jahre 1022 und abermals 1033 geweiht und in späterer Zeit, doch mit Beibehaltung der Grundmotive und einzelner Theile des alten Baues, mehrfach verändert wurde. In ihrem Schiffe wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler. Breite Seitenschiffe, zwei mächtige Querschiffe, an die sich ein östlicher und ein westlicher Chor anschlossen und in deren Flügel Arkaden-Emporen (mit ausserhalb vorliegenden achteckigen Treppenthürmchen) eingebaut waren, gaben dem Inneren in seiner Gesammtheit eine volle und grossartige Wirkung. Die alten Säulen (an deren Stelle zum grossen Theile andre von üppiger spätromanischer Form getreten sind) haben ein schweres Würfelkapitäl und über diesem, statt des Deckgesimses, eine Art antikisirenden Gebälkaufsatzes, beide Stücke in fremdartig disharmonischer Verbindung und hiemit ein vorzüglich schlagendes Beispiel für die Verschiedenheit des Ursprunges ihrer Formen. — Jünger, der Epoche um 1060 angehörig, durch Modernisirung zumeist entstellt, sind der Dom von Hildesheim, mit demselben Wechsel von Pfeilern und Säulen, und die dortige Kirche auf dem Moritzberge, eine einfache Säulenbasilika.


Altes Säulenkapitäl aus St. Michael in Hildesheim. (Nach Hase.)

Der Dom zu Goslar, 1050 geweiht, mit späteren Bauveränderungen, hatte im Innern einen Wechsel von je einer Würfelknaufsäule mit einem Pfeiler. Er ist in neuerer Zeit abgerissen. (Eine erhaltene Vorhalle ist spätromanisch.)

Die Stiftskirche zu Gandersheim gehört in der Masse ihres Baues einer Erneuung nach dem Jahre 1073 an. Doch hat sie ältere Theile, namentlich den Unterbau der breiten Westhalle, deren Formen, zum Theil denen der Michaelskirche zu Hildesheim verwandt, die Frühzeit des Jahrhunderts verrathen. Die Theile des Baues nach 1073, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, zeigen mehrfach ein nüchternes Formenspiel und, z. B. in den Schilfblattkapitälen, eine trockne Behandlung. (Später sind manche andre Veränderungen und in neuster Zeit eine umfassende Restauration erfolgt.)

Der älteste Theil der Marienkirche zu Magdeburg, der Chor und Ansatz des Schiffes, rührt von einem, nach 1064 begonnenen Bau her, während das Uebrige späterer Erneuung zuzuschreiben und über das Ganze ein abermals späterer und umfassender Umbau ergangen ist. Hier tritt, bei massig schweren Grundformen, z. B. derartigen Würfelkapitälen, die aus der späteren Verbauung vorragen, eine Richtung des Geschmackes ein, die sich in ungefügen Dekorationen, Bandgeschlingen u. dgl., welche in einer rohen Schnitzmanier aufgeführt sind, wohlgefällt und auf urthümliche Gewohnheiten, wie solche aus dem alten Holzbau herübergenommen sein mussten, zurückdeutet. Dieselbe Behandlung in der Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, in deren Schiffarkaden je zwei Säulen mit einem Pfeiler wechselten. — Ebenso in der Stiftskirche (Schlosskirche) zu Quedlinburg, die bereits von Heinrich I. gegründet und

zur Stätte seiner Gruft ersehen, die um den Schluss des 10. Jahrhunderts neugebaut und 1021 geweiht war, und deren abermalige Erneuung nach einem Brande von 1070 zu einer neuen Weihung im Jahre 112? führte. Aber jener barbarisirend nordische Geschmack zeigt sich hier in reicher phantastischer Durchbildung, auch in feinerer Behandlung, während die Reminiscenz der Antike aufs Neue einen lebhaften Spielraum gewinnt und der Verwendung einzelner sehr alterthümlicher Stücke, welche aus den früheren Anlagen beibehalten sein mochten, einzelne Entwicklungsmomente gegenübertreten, die den Uebergang in den Romanismus des 12. Jahrhunderts bezeichnen. Der reichste Wechsel der Formen ist in der Krypta enthalten, welche sich unter Chor und Querschiff erstreckt;



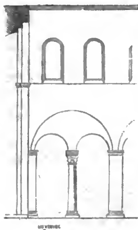
Schlosskirche zu Quedlinburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (F. K.)

hier sind Säulen von lebhaft antikisirender Erscheinung und eine Fülle andrer, an denen sich eine phantastische Schnitzkunst mit mannigfaltigen Formspielen ergeht. Der Oberbau, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, hat derbere Formen, ist aber durch rohe Verbauung vielfach entstellt. (Der Oberbau des Chors ist gothische Erneuung des 14. Jahrhunderts.)

Als einfache Pfeilerbasiliken sind die schlichten Reste des Domes zu Walbeck, die man einem Bau von 1011 zuschreibt, und die Ulrichskirche von Sangerhausen zu nennen, letztere vom Jahre 1083, mit Details, welche der eben bezeichneten Geschmacksrichtung folgen, mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen und jüngerer Ueberwölbung des Mittelschiffes.

Einige Basiliken aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts haben, im Gegensatz gegen jene Richtung, das Gepräge maassvoller Strenge. Die künstlerische Sorge erscheint, wie der Behandlung des Details, so vorzugsweise einer inniger gebundenen Totalwirkung zugewandt und nimmt, um diese zu erreichen, jenes schöne Motiv auf, welches bereits in der Abteikirche von Echternach festgestellt war: das eines Wechsels

von je einer Säule und je einem Pfeiler in den Schiffarkaden und der Verbindung der Pfeiler durch einen, die Arkaden überspannenden grösseren Wandbogen. Zu diesen Monumenten gehört die Kirche von Huysburg, unfern von Halberstadt, eins der am Besten erhaltenen Monumente dieser Epoche, deren Bau in die Zeit zwischen 1083 und 1101 fällt, mit älterer westlicher Absis und jüngerem im Jahre 1121 geweihten Ostchore;[1] — die ursprüngliche Anlage der vielfach umgewandelten und beeinträchtigten Kirche von Drübeck, — und die der Kirche von Ilsenburg, welche letztere indess schon der Frühzeit des 12. Jahrhunderts angehören dürfte.



Kirche von Huysburg. Inneres System. (Nach Hartmann.)

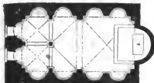
Als andre Reste des 11. Jahrhunderts sind zu nennen: die alten Theile des im Jahre 1042 geweihten Domes von Merseburg: die Rundthürme zu den Seiten des Chores und die Krypta, mit schnitzartig behandelten Pfeilern, — die Krypta der Stiftskirche zu Zeitz, mit derben Würfelknaufsäulen, — und der Untertheil des Westbaues der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. — Ferner die Kapelle der kaiserlichen Pfalz zu Goslar, ein zweigeschossiger Bau von eigner Anlage (im Charakter der später mehrfach vorkommenden Doppelkapellen), wohl dem Schluss dieser Epoche angehörig, und die Ueberreste schlichter Rundkapellen auf Kloster Petersberg bei Halle und auf Schloss Groitzsch bei Pegau.

In den südöstlich deutschen Distrikten erscheinen zunächst wieder einige schlichte Pfeilerbasiliken. So die später vielfach umgewandelte Kirche von Stift Obermünster zu Regensburg in ihrem inneren Kerne, einem im Jahre 1010 geweihten Bau angehörig; der Dom von Augsburg, 995—1065, dessen Mittelschiff in seiner ursprünglichen Anlage (durch spätere Ueberwölbung verändert) Arkaden von etwas leichterem Verhältniss und kräftiger Bogenspannung zeigt; auch der Dom von Eichstätt, um 1060 vollendet, sofern das älteste, aus dieser Epoche allein erhaltene Stück desselben, der schwere Schwibbogen zwischen Mittelschiff und Westchor, einen Schluss auf die ursprüngliche Anlage verstattet.

Einige Reste zu Regensburg,[2] welche der Zeit um die Mitte des 11. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Behandlung von wohlverstandener, sinnig feiner Classicität. Namentlich einige Stücke der Kirche von St. Emmeram: das alte Doppelportal der Nordseite, zwischen 1049 und 1064 ausgeführt, zwei Nischen, in deren jeder eine von streng antiker

[1] Vergl. darüber meine Geschichte d. Bauk., II. — [2] v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 164, ff.

Pilasterarchitektur umrahmte Thür befindlich ist, und die Nischenwände der westlichen Krypta (an der sich im Uebrigen eine Erneuung aus der Zeit des 12. Jahrhunderts erkennen lässt). — Sodann die St. Stephanskapelle neben dem Dome, gleichfalls mit Nischenwänden zwischen antikisirenden Pilastern, mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt.



Grundriss der St. Stephanskapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Die sogenannte Eberhards-Krypta zu Regensburg hat alterthümliche Formen von so völliger Einfachheit, dass eine nähere Zeitbestimmung nicht anzugeben ist. — Aehnlich ist eine Krypta zu Unter-Regenbach in Schwaben (der Keller des Pfarrhauses), doch mit einzelnen Besonderheiten, die auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts schliessen lassen.

Zu Salzburg war die Kirche vom Kloster Nonnberg[1] in der Frühzeit des 11. Jahrhunderts erbaut worden. Die westliche Vorhalle,


Vom Kreuzgange des Klosters Nonnberg zu Salzburg. (Nach Heider.)

mit Wandnischen im Innern, gehört noch der alten Anlage an. Bedeutender als diese, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts herrührend, ist der zur Seite der Kirche belegene Kreuzgang, ein massenhaftes Werk, dessen Kreuzwölbungen auf stämmigen Wandsäulen ruhen, nach der Hofseite zu mit fensterartigen Oeffnungen, deren gedrückte Bögen von ähnlichen Säulen getragen werden; die Säulen durchgängig mit schlichten Würfelkapitälen und ihre Basen, statt der sonst üblichen antikisirend attischen Form, ebenfalls in der Weise eines abgerundeten Würfels (umgekehrt als wie beim Kapitäl) gebildet.

[1] Heider, mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg, im Jahrbuch der k. k. Centr.-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, II.

Im westlichen Ungarn, dahin die deutsche Kultur zeitig übergetragen ward, erscheint die rohe Krypta der Kirche von Tihany, am Plattensee, als Rest eines Baues vom J. 1054. — Ob an den Domen von Fünfkirchen und von Gran, deren Bauzeit in das frühe Mittelalter zurückgeht, gleichfalls Ueberbleibsel des 11. Jahrhunderts vorhanden sind, darf einstweilen als fraglich bezeichnet werden.

Frankreich.

In Frankreich erscheint das System des Pfeilerbaues vorherrschend. Wo sich an erhaltenen Monumenten Säulen in selbständiger Verwendung vorfinden, ist das alte Gesetz des Basilikenbaues durch die Einführung abweichender Constructionen schon wesentlich abgeändert.

Die Monumente in den Nordprovinzen des Landes, nnd zunächst die östlichen, haben manches Uebereinstimmende mit den deutschen Gebäuden der in Rede stehenden Epoche. Namentlich ist dies bei einem Hauptban der Zeit, der Kirche St. Rémy zu Rheims, die von 1041—73 ausgeführt wurde, der Fall. Der Kern des Schiffbaues (in jüngerer und allerdings sehr durchgreifender Umwandlung) rührt von dieser Anlage her: kräftige Pfeilerarkaden mit hoher Empore, die sich, durch eine Säulenarkade über jedem unteren Bogen, gegen das Mittelschiff öffnet. Die formale Stimmung, namentlich das feine Karniesprofil der Deckgesimse, ist der niederrheinischen Architektur verwandt. — Die Kirche Notre-Dame zu Nesle (Dép. Somme), seit 1021 erbaut und vielfach verändert, das Schiff von St. Denis zu Morienval (Dép. Oise), vom Schlusse des Jahrhunderts, sind als andre Beispiele des Pfeilerbasilikenbaues anzureihen. — Sodann das Schiff der Kirche St. Germain-des-Prés zu Paris, dessen Pfeiler an den Zwischenseiten und auf der Rückseite, hier für eine Krenzwölbung der Seitenschiffe, mit Halbsäulen versehen sind, während eine Halbsäule an der Vorderseite der Pfeiler beträchtlich jüngerer Zusatz ist (für das späte Mittelschiffgewölbe). Das Schiff gilt als Ueberbleibsel eines Baues von 990—1014; die, zwar vielfach überarbeitete Behandlung seines Details, namentlich der sculptirten Kapitäle, deutet aber jedenfalls auf die Schlusszeit des 11. Jahrhunderts. (Der Chor rührt aus dem 12. Jahrhundert her, einen Bau ersetzend, welcher in der Epoche von 990—1014 ausgeführt sein mochte.)

Von der im Jahre 1068 erbauten und in neuerer Zeit abgerissenen Kirche Ste. Geneviève zu Paris sind einige roh sculptirte Säulenkapitäle erhalten (im zweiten Hofe der Ecole des Beaux-Arts), die auf eine Säulenbasilika schliessen lassen.

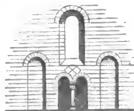
Dann sind ein Paar Krypten zu erwähnen: die alte Krypta der Kirche von St. Denis (der Mittelraum), mit Wandsäulenarkaden, die ähnlich roh sculptirte Kapitäle haben; — und die eigenthümlich merkwürdige Krypta von Jouarre in der Champagne (D. Seine-et-Marne). Die letztere, aus zwei Kapellen bestehend, ist verschiedenzeitig. Die Kapelle des h. Ebrigisel ist zum Theil roher Bau des 7. Jahrhunderts, zum Theil Erneuung des 12.; die Kapelle des h. Petrus hat Säulen mit zierlich schmuckreichen

antikisirenden Kapitälen, die, ebenso wie die sonstigen Details, bestimmt auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts deuten. — So auch die Krypta der Kathedrale von Auxerre in Nord-Burgund, besonders durch ihre Plananlage von Bedeutung: mit einem umherlaufenden Umgange umgeben, dem sich ostwärts eine vorspringende Absidenkapelle anlegt.



Kapitäl vom Portikus der Kirche von St. Bénoit-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

Anderweit ist der westliche Vorbau der Abteikirche von St. Bénoit-sur-Loire, im Gebiet von Orléans, von entscheidender baugeschichtlicher Bedeutung. Sein Untergeschoss wurde unmittelbar nach einem Brande vom Jahre 1026 gebaut. Es bildet eine schwere, rings nach aussen geöffnete Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben, in ungenauen Maassverhältnissen ausgeführt, die Pfeiler mit vortretenden Halbsäulen versehen. Die Kapitäle der Halbsäulen haben theils sehr glückliche Reminiscenzen antik compositer Form, theils barbarisch figürliche Sculptur; ihre Basen sind, überaus barock, in der verschiedenartigsten Zusammenstellung antiker Gliederungen gebildet. Der Oberbau, in leichteren und edleren Verhältnissen, ist jünger und wohl erst um den Schluss des 11. (oder um den Anfang des 12.) Jahrhunderts ausgeführt.

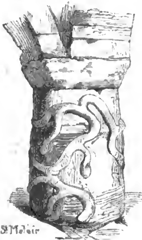



Inneres System der Kirche von Bernay. (Nach De Caumont.)

In der Normandie bildet das Schiff der Abteikirche von Jumièges (D. Seine inf.) den Rest eines von 1040—67 ausgeführten Baues: schwere Arkaden auf Pfeilern, die an den Seiten mit Halbsäulen besetzt sind und die mit freistehenden Säulen wechseln; darüber die ebenso schweren Gallerie-Arkaden einer Empore; die Kapitäle in einem noch formlos rohen Uebergange aus der Rundform der Säule in das Viereck der Deckplatte. — Jünger, in kräftigerer und edlerer Durchbildung, abermals an die Energie altrömischer Architektur erinnernd, sind die alten Theile der Kirche von Bernay (Dep. Eure), Pfeilerarkaden mit schlanken Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler. — Wiederum roh, aber in völlig abweichendem Systeme, erscheint die Kirche von Léry (Eure), mit plumpen Rundsäulen und tonnengewölbter Decke, ohne Oberfenster. Es ist ein System, welches dem südfranzösischen entspricht. (Die Façade ist später.)

Ansehnliche klösterliche und kirchliche Stiftungen fanden durch Herzog Wilhelm, den Eroberer Englands, und zu seiner Zeit in Caen und an andern Orten der Normandie statt. Die diesen Stiftungen angehörigen Monumente tragen jedoch insgesammt den Stempel späterer Erneuung.

Im Anjou ist die Kirche St. Martin zu Angers,[1] um 1020 erbaut, als völlig schlichte Pfeilerbasilika anzuführen. Die mittlere Vierung des Querbaues ist thurmartig erhöht und mit einem (vermuthlich jüngeren) Kuppelsegment überwölbt. — Die Kirche St. Jean zu Langeais in Touraine wird als ein ähnliches und ähnlich altes Gebäude bezeichnet.



Säule in der Krypta von St. Mélair zu Lanmeur. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

In der Bretagne, und zwar im äussersten Westen (Dép. Finistère) finden sich einige Monumente, die gleichfalls der Epoche des 11. Jahrhunderts zu entsprechen scheinen, dabei aber eigenthümlich barbaristische Elemente zur Schau tragen, Zeugnisse der Sinnesweise der hier ansässigen keltischen Bevölkerung. Als solche sind anzuführen: zu Lanmeur bei Morlaix die Krypta der Kirche St. Mélair mit ungefüg rohen Säulen, deren einige auf den Schäften mit schweren Polypenwindungen verziert sind, und die Kirche Notre-Dame-de-Kernitroun, eine schwere Pfeilerbasilika; — zu Lanleff die Ruine eines Rundbaues, mit Pfeiler-Arkaden, denen Halbsäulen mit seltsam rohen Kapitälen und Basen angelehnt sind.

Im Süden zeigen sich nur geringe und zumeist wenig sichere Spuren eines Basilikenbaues mit flacher Decke, wobei im Inneren nur Pfeiler angewandt erscheinen. Die Kirche von Baillargues (Dép. Hérault), soll, vor einer neueren Veränderung, in dieser Weise beschaffen gewesen sein. Die Kirche der Abtei St. Guilhem-du-Désert (ebenda) erscheint ihrem Kerne nach als eine Anlage der Art, im 12. Jahrhundert aber erheblich umgewandelt und wohl in dieser Zeit erst überwölbt. Die Kirche von Apt in der Provence (Vaucluse) hat in ihrem ältesten Theile, vom Jahre 1065, einfache Pfeilerarkaden und Kreuzgewölbe über dem Seitenschiff, wobei jedoch die ursprüngliche Gesammtanlage zweifelhaft bleibt. — Die Kirche St. Michel zu Lescure im oberen Languedoc (Tarn), wohl aus der Spätzeit des Jahrhunderts, hat Pfeiler mit Halbsäulen und ausser den

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 43 (4, 5).

Arkadenbögen grössere quergespannte Bögen, welche die flache Bedeckung tragen helfen. (Das Portal ist später.)

Einige Einzelstücke kommen für die lokale Geschmacksrichtung, für ihre Zeitbestimmung, für die Bezeichnung des Gegensatzes dieser Epoche gegen die neuen und vielseitig bewegten Erscheinungen des folgenden Jahrhunderts in Betracht. So einige Portale an Monumenten des Roussillon: das der Abteikirche von Cuxa, mit barbaristischem Ornament, vielleicht noch von einem Bau des 10. Jahrhunderts (984) herrührend das höchst schlichte Portal der Kirche St. Jean-le-vieux zu Perpignan (1025); die ebenso schlichte Façade der Kirche von Arles-sur-Tech (1045). — So die Façade der Kirche von Manglieu in der Auvergne, mit einfachen Pfeilerarkaden und mit hohen Wandbögen über schlichten Pilastern, in solcher Anordnung wiederum jenes strenger römische Gefüge des 11. Jahrhunderts wahrend und hiemit zugleich von dem reichen Styl der späteren auvergnatischen Denkmäler wesentlich unterschieden. — So ein Stück der Nordseite von St. Hilaire zu Poitiers,[1] das, als Zeugniss eines älteren Baues vom Jahre 1049, der jüngeren Prachtanlage dieses Gebäudes gegenübersteht. —

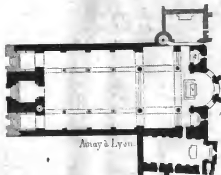
Wie bereits angedeutet, wendet die südfranzösische Architektur das Gewölbe schon früh zur Bedeckung der inneren Räume an. Das constructive Bedingniss desselben musste auf die Gestaltung des inneren Systems von wesentlichem Einflusse sein.

Ein kleiner Kuppelbau aus dem Anfange des Jahrhunderts mag zunächst erwähnt werden: die im Jahre 1019 geweihte Grabkapelle Ste. Croix zu Montmajour bei Arles in der Provence, eine einfach quadratische Anlage mit vier Absiden.

Das Entscheidende war die Verbindung des Gewölbes mit dem Langbau der Basilika; die Tonnenwölbung war diejenige Constructionsform, welche dem letzteren naturgemäss zu entsprechen schien. Ein Beispiel von sehr alterthümlicher Erscheinung zeigt eine naive Lösung der Aufgabe. Es ist die Ruine der Klosterkirche St. Martin am Canigou (einem Pyrenäengipfel im Roussillon), vielleicht noch einem Bau von 1001 angehörig, eine Säulenbasilika mit einem Tonnengewölbe über jedem Schiffe, wobei aber das mittlere, um des erforderlichen Widerlagers nicht zu entbehren, nicht erhöht ist. Die Säulen sind von Granit, die Kapitäle flach würfelartig und mit schlichten Verzierungen versehen. — In andern Fällen fand man es zweckgemäss, die Seitenschiffe ganz wegzulassen und sich mit einschiffigem Raume, mit anstossenden Querschiffflügeln oder ohne solche, zu begnügen. Der Art sind die schlichten Kirchen von Villeneuve-lès-Maguelone und von Londres, sowie die zierlicheren, schon der Uebergangszeit aus dem 11. in das 12. Jahrhundert angehörigen von Castries und von Saussines (sämmtlich im Dép. Hérault). Die letzteren zeigen eine Fortbildung der Construction, indem der Tonnenwölbung vorspringende Quergurte untergelegt und diese von Wandsäulen mit schmuckreichen Kapitälen getragen sind. — Doch war das Grundschema der Basilika, mit dreischiffigem Raume und mit der Erhebung des Mittelschiffes,

[1] Parker, in der Archaelogia, XXXIV, p. 288, Anm.

in dem allgemein ritualen Bedürfniss zu fest gewurzelt, als dass man nicht hätte danach streben sollen, dasselbe auch mit der abweichenden Constructionsweise zu verbinden. Hiebei kam es vornehmlich darauf an, der Tonnenwölbung des erhöhten Mittelraumes, die von den Schiffarkaden getragen ward, durch ein gegenstrebendes Widerlager die nöthige Sicherung zu geben; man erreichte dies dadurch, dass man den Seitenschiffen halbe Tonnengewölbe (im Profil eines Viertelkreises) gab, welche den Druck der Hauptwölbung auf die äusseren Seitenmauern hinableiteten. Man verlor damit freilich die Oberlichter des Mittelraumes, deren Wirkung für das gesammte Basilikensystem von so wesentlicher Wirkung war; man sah sich statt dessen in ein mysteriöses höhlenartiges Halbdunkel versetzt; aber es scheint, dass eine solche räumliche Stimmung der Bevölkerung jener Lande vorzugsweise zusagte. Ein charakteristisch durchgebildetes Beispiel der auf solche Weise gewonnenen architektonischen Composition ist die Kirche von Elne im Roussillon (unfern von Perpignan). Sie hat im Innern Pfeilerarkaden mit Halbsäulen, welche theils die den Arkadenbögen, theils die der Tonnenwölbung untergelegten Gurte tragen. Es wird von einem Bau dieser Kirche (doch mit Andeutung einer abweichenden baulichen Anlage) aus der Zeit von 1019 bis 1069 berichtet: das Vorhandene scheint einer Erneuung in der Spätzeit des Jahrhunderts anzugehören.



Grundriss der Kirche von Ainay zu Lyon. (Nach Peyré.)

Das so gewonnene Resultat fand weite Verbreitung und lange Dauer, zum Theil zwar nicht ohne mancherlei Modificationen. Die Kirche der Abtei von Ainay zu Lyon, 1107 geweiht, eine Säulenbasilika mit antikisirenden Kapitälen, befolgt dasselbe System, in Verbindung mit einem byzantinisirenden Kuppelbau über der Vierung des Chores. (Die Façade ist später.) — Die Kirche von St. Savin[1] im Poitou ist gleichfalls eine Säulenbasilika (im vorderen Theile mit zusammengesetzten Pfeilern statt der Säulen), mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen. Ihr reich gebildeter Chorplan und die Detailbehandlung deuten auf einen, aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberreichenden Bau. Andre Kirchen jener Gegend haben ein ähnliches System. — Der Baumeister des Schiffes der Kirche St. Philibert zu Tournus in Burgund (D. Saône-et-Loire) ist bemüht gewesen, durch eine abweichende Disposition das Oberlicht des Mittelschiffes zu erhalten, indem er die Wände desselben durch Querbögen verband und zwischen

[1] Mérimée u. Seguin, peintures de l'église de St. Savin. Denkm. d. Kunst, Taf. 43 (8).

diese querliegende Tonnenwölbungen spannte. Aber das Unrhythmische und Unbelebte dieser Anordnung fand so wenig Beifall wie die schweren Rundpfeiler im Schiff der Kirche und der sonstige Mangel an edlerer Durchbildung. (Eine grosse Vorhalle hat ähnliche Rundpfeiler mit gleich hohen Kreuzgewölben. Die übrigen Theile der Kirche sind später.) — In der Kathedrale von le-Puy-en-Vélay wurden gleichfalls Querbögen über das Mittelschiff gespannt und zwischen diesen achteckige Kuppeln eingewölbt. Die roh behandelten östlichen Theile scheinen der in Rede stehenden Epoche anzugehören. (Das Uebrige ist ebenfalls später.)



Innenansicht des Schiffes von St. Philibert zu Tournus. (Nach Chapuy.)

Bei einigen südfranzösischen Monumenten fand das im Vorigen bezeichnete Wölbesystem eine erhöhte, zu eigenthümlich machtvoller Wirkung gesteigerte Ausbildung, mit der Anordnung von Emporen, deren Decke durch jenes Halbtonnengewölbe gebildet ward, während sie selbst von Kreuzwölbungen (über den Räumen der Seitenschiffe) getragen wurden, mit einem, diesen complicirteren Massen entsprechenden Pfeilersystem, mit mehrschiffiger Ausbreitung des Grundrisses, mit reicher Entfaltung des Chorplanes durch Chorumgang, durch Absiden, welche aus letzterem wie an den Querschifflügeln vortraten, u. s. w. Aber der Beginn

dieser gesteigerten Entwickelung fällt ohne Zweifel bereits in die Epoche der Uebergänge aus dem Style des 11. in den des 12. Jahrhunderts; zu einem bestimmteren Urtheil über den Gang der Entwicklung geben die bis jetzt veröffentlichten Materialien noch keinen genügenden Anhalt. Das wichtigste der erhaltenen Monumente der Art ist die Kirche St. Saturnin (St. Sernin) zu Toulouse. Sie ist fünfschiffig, mit dreischiffigem



Innenansicht des Schiffes von St. Saturnin zu Toulouse. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Querbau und mit jener reicheren Choreinrichtung. Eine Weihe fand im Jahre 1096 statt, was, da die Anwesenheit des Papstes Urban II. die zufällige Veranlassung war, auf die derzeitigen Fortschritte des Baues keinen Schluss verstattet. Das Innere des Langschiffes zeigt ernste, machtvoll erhabene Hauptformen von vorherrschend strenger Behandlung, zum Theil in etwas verschiedenartiger Anordnung, was auf Unterschiede der Bauzeit deutet; in den Säulenkapitälen der Arkaden, durch welche sich

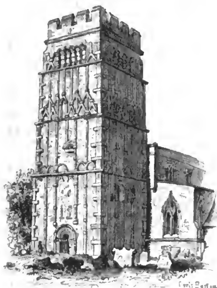
die Emporen gegen die mittleren Haupträume öffnen, tritt dagegen bereits eine glänzendere Ausstattung ein. Das Choräussere hat eine vorzüglich reiche Dekoration, die aber, wie es scheint, jedenfalls schon der Zeit des 12. Jahrhunderts angehört. Die Kirche von Conques (Dép. Aveyron) hat ein nahe verwandtes System, doch in jüngerer Behandlung (vergl. unten). — Die in neuerer Zeit abgerissene berühmte Abteikirche von Cluny in Burgund war ein Bau von ähnlich grossartiger Ausbreitung, mit zwei Querschiffen. Als ihre Bauzeit wird die Epoche von 1089 bis 1131 genannt; wieweit und in welchen Stadien der Bau während dieser Zeit durchgeführt war, muss dahin gestellt bleiben. (Ihre grosse Vorhalle, ebenfalls noch romanisch, rührte erst von 1220 her.)

Die britischen Lande.

In der englischen Architektur des 11. Jahrhunderts machen sich zwei verschiedenartige Richtungen bemerklich: eine „angelsächsische", welche den formalen Ausdruck der Sinnesweise der älteren Bevölkerung des Landes ausmacht; und eine „normannische", welche schon seit der Mitte des Jahrhunderts aus einer Neigung zu nordfranzösischer Sitte hervorging und seit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie (1066) umfassendste Pflege fand. Die letztere schliesst sich den baulichen Bestrebungen des Festlandes an; die erstere blieb neben ihr auf längere Zeit (bis in das 12. Jahrhundert hinein) in Geltung. Im Einzelnen fanden gegenseitige Einwirkungen statt; namentlich sind manche Besonderheiten in den normannischen Monumenten auf Rechnung der sächsischen Werkleute zu setzen, deren die Eroberer für die Ausführung ihrer Bauten doch nicht entbehren konnten.

Das Eigenthümliche der angelsächsischen Bauweise besteht in der Anwendung und Ausbildung von Formen, welche naiv den Bedingnissen des Materiales und der Technik folgten oder aus der Tradition dieser Bedingnisse beibehalten waren. Es sind theils Motive einer besonderen Art des Steinbaues, theils solche des Holzbaues, theils eine eigene Verschmelzung beider. Die Steinbau-Motive ergaben sich aus dem Bau mit Bruchsteinen, der mit Pfosten und Bändern von Hausteinen eingefasst und durchzogen war. Man bildete die Pfosten aus einem Wechsel „kurzer und langer" Steine und liess die ersteren häufig, zur Herstellung eines festeren Verbandes, in das Bruchsteinmauerwerk eingreifen. Man bildete sie aber auch als schlichte Vertikalstreifen, die mit Horizontalbändern abwechselten, und man verband damit zuweilen, nach den Motiven eines Holzfachwerkbaues, schräge Steinstreifen, auch bogenförmig gekrümmte, diese nach den Motiven, welche anderweit im ausgebildeten Steinbau vorlagen. Man deckte die Fenster, auch die Thüren, häufig mit Steinen von der Form schräg liegender Giebelsparren ein. Man gab dem Detail sodann oft das Gepräge einer Schnitzmanier, deren Vorbild unmittelbar in der Holztechnik beruhte, sowohl in Gesimsen als besonders in den Arkadensäulchen, welche (wie schon in der Kirche zu Brixworth, oben S. 356) in Fensteröffnungen und Gallerieen angewandt wurden.

Die Beispiele dieser Bauweise sind in zahlreichen Einzelstücken, besonders an Thürmen, die sich vor der Westseite des Gebäudes oder auch über dessen mittlerer Vierung erheben, erhalten, grösseren Theils in sehr schlichter Behandlung, bei einigen Monumenten jedoch in ansehnlicher Entwicklung. Zu diesen gehört der Thurm der Kirche von Barnack (Northamptonshire), dessen Ausstattung im Ganzen noch aus einfacheren Elementen zusammengesetzt ist, — der schon reicher gebildete Thurm der Kirche St. Peter zu Barton-upon-Humber (Lincolnshire), — und der vorzüglich stattliche (mit späterer Krönung versehene) Thurm der Kirche von Earl's Barton (Northamptonshire). Die Behandlung von Einzelheiten des letzteren scheint aber schon auf die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten.

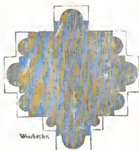


Thurm der Kirche von Earl's Barton. (Nach Britton.)

Die Ausführung von Bauten nach den Mustern des Festlandes begann unter der Regierung Edwards des Bekenners (1042—66); der Bau der Abteikirche von Westminster bei London wird als das erste Beispiel der Art genannt. Die sächsischen Monumente hatten durchgehend geringe Dimensionen; die Kolossalität und die Pracht der neuen Werke erweckte, noch auf geraume Zeit hin, ein befremdliches Staunen von Seiten der sächsischen Zeitgenossen. — Von der Klosterkirche von Waltham (Essex), deren Bau zur Zeit König Edward's stattfand, wird berichtet, dass die Architekturtheile des Innern mit vergoldetem Erze bekleidet waren.

Nach der Eroberung des Landes durch die Normannen liessen es sich die neuen Herren angelegen sein, demselben durch höchst machtvolle Bauten, dazu ihnen das besiegte Volk reichere Mittel darbot als die Heimat gewährt hatte, das Siegel der Herrschaft aufzudrücken. Von den Kirchen, die nach jenem Ereigniss in den letzten Decennien des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurden, sind ansehnliche Reste erhalten. Sie zeigen ein kühnes Schalten mit den Mitteln und dem vorliegenden Formenmaterial, eine Neigung zu manchen grossartigen und überraschenden Combinationen, zugleich aber — bei dem Mangel einer starken künstlerischen Schule, dem noch sehr mässigen künstlerischen Vermögen, welches die Normannen aus der alten Heimat mitgebracht hatten, der nicht minder beschränkten Kunstübung, die sie in dem überwundenen Volke vorfanden, — in der

Behandlung einen mehr oder weniger barbaristischen Zug. Es gehört hieher, als Hauptbeispiel, die Kathedrale von Winchester,[1] das noch gegenwärtig vorhandene, zwar in vielen Theilen umgewandelte, doch in einigen charakteristischen Stücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene Gebäude, 1079 begonnen und 1093 dem Gottesdienste übergeben. Namentlich die Flügel des dreischiffigen Querbaues haben noch die wesentlichen Formen des alten Systems: das einer Pfeilerbasilika mit Emporen; die Pfeiler reichlich und zu einem nur dekorativen Zwecke mit Halbsäulen besetzt; die Halbsäulen der Vorderseite an der Innenwand emporlaufend, aber nicht als Träger eines Gewölbes oder in der Absicht auf ein solches, sondern ebenfalls nur für eine dekorative Wirkung; die Kapitäle in Würfelform, mit Falzen in den Ecken. Ausserdem eine mächtige Kryptenanlage, mit umherlaufendem Umgange und östlich anstossender Kapelle; ihre Säulen zum Theil mit einfach rohen, wulstförmigen Kapitälen und Basen. — Aehnlich die Flügel des Querbaues der gleichzeitigen Kathedrale von Ely, die kolossalen Krypten der Kathedrale von Worcester und Canterbury,[2] sowie Chor und Krypta der im Jahre 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester. Die letztere hat in dem (spätgothisch überbauten) Chore ein bezeichnend barbaristisches Gefüge: Arkaden auf kurzen und schweren Rundpfeilern mit flachen Wulstkapitälen und ähnlich behandelte Emporen. — Ferner die Abteikirche von St. Albans (Hertfordshire), deren Bau schon vor der normannischen Eroberung vorbereitet war und 1116 geweiht wurde, in ihren alten Theilen mit einfachen Pfeilerarkaden und darüber mit einer Arkadengallerie, deren Säulchen eine zierliche Anwendung oder Nachbildung sächsischer Schnitzmanier zeigen; — die Kapelle des „weissen Tower“ zu London, mit derben Rundsäulen, schlichten Kapitälen mit Blattschmuck, Emporen und der hier auffälligen Erscheinung einer Tonnengewölbdecke; — die Krypta der zwischen 1078 und 1088 gebauten Kirche von Lastingham (Yorkshire), mit schweren, phantastisch barocken Säulen, in deren Erscheinung sich eine Einwirkung sächsischen Elements ziemlich deutlich auszusprechen scheint.



Kathedrale von Winchester. Grundriss der Pfeiler des Querbaues. (Nach Willis.)



Säule in der Krypta der Kirche von Lastingham. (Nach Britton.)

[1] Zu Britton, cath. antt., vergl. Willis, the arch. history of Winchester cath., in den Proceedings of the ann. meeting of the archaeol. Institute of Gr. Britain and Ireland at Winchester. 1845. — [2] Denkm. d. Kunst, T. 44 (4).

Irland, für die frühchristliche Cultur von eigenthümlicher Bedeutung, nahm an den Bewegungen, welche die Architektur des 10. und 11. Jahrhunderts zu neuer Entwickelung trieben, keinen Antheil. Was dort in Neubau ausgeführt ward, behielt die urthümlichen, fast kyklopischen Formen des ersten Beginnes (S. 238) bei, in den kleinen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Kapellen, in der merkwürdigen Anlage der hohen Rundthürme, mit rohen und schmucklosen, nicht selten in Giebelsparrenform gebildeten Fenstern und Thüren. Was eine feinere Behandlung des Details, eine schmuckreiche Ausstattung hat, erscheint, aus einem oder dem andern Grunde, als Ergebniss einer Anregung von englischer Seite, als Werk des 12. Jahrhunderts. Nur ein ganz eigenthümliches Element technischer Construction. dürfte bereits in der gegenwärtigen Periode als festgestellt zu betrachten sein: die Anlage gleichfalls gewölbter Oberkammern über der Wölbnng jener Kapellen, die zu Trägern eines hohen Steindaches bestimmt zu sein scheinen und zu diesem Behufe die aufsteigende Form einer spitzbogigen Tonnenwölbung haben. (Wobei zu bemerken, dass schon in irischer Urzeit die spitzbogige Wölbung, nach altpelasgischer Weise in horizontal über einander vortretenden Steinbogen ausgebildet, vorkommt.) — Vorzugsweise wird den Iren, wie schon früher bemerkt, die Uebung des Holzbaues zugeschrieben, und es lässt sich voraussetzen, dass sie in diesem eine schmuckreiche Ausstattung nicht werden verschmäht, dass sie ihn namentlich mit feinen zierlich phantastischen Ornamenten, welche den Schmuck ihrer alten Schriftwerke ausmachen, (S. 243), werden ausgestattet haben. Erhaltene Reste der Art sind aber bis jetzt nicht nachgewiesen.



Eingangsthür des Rundthurmes zu Brechin. (Nach Wilson.)

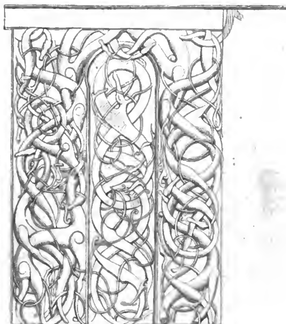
Schottland hatte eine stammverwandte Bevölkerung, der sich in den niederen Landschaften (besonders seit der normannischen Eroberung Englands) sächsische Stämme zugesellten. Einige wenige schottische Reste erscheinen den alt-irischen ähnlich, z. B. das Kirchlein des heil. Magnus auf der Insel Egilshay, einer der Orkney's, und die Rundthürme zu Abernethy und zu Brechin im östlichen Küstenlande. Die Eingangsthür der letzteren, hochgelegen wie überall an diesen Rundthürmen, hat eine zierlich alterthümliche Umrahmung.

Die Bevölkerung von Wales ist gleichfalls keltisch, und auch hier kommen kleinere Bethäuser von urthümlicher Beschaffenheit, den irischen ähnlich, vor.

Norwegen.

Verwandtes Cultur-Element wurde sodann nach der Küste von Norwegen hinübergetragen. Dort finden sich zahlreiche Holzkirchen, deren

Ausstattung zu jener keltisch-irischen Dekorationsweise mehrfach in naher Beziehung zu stehen scheint, insgemein allerdings schon in dem Gepräge einer Umbildung, welche auf eine mehr oder weniger selbständige Verarbeitung überkommener Motive deutet, in einem Beispiel, jedoch in der That mit völlig übereinstimmenden Grundzügen. Dies betrifft die Kirche von Urnes in Soyn.[1] Ihre alten Theile sind verschiedenzeitig, theils hochalterthümlichen Charakters, theils einer jüngeren romanischen Erneuung angehörig. Jene, ein Portal und mehrere Pfosten und Bohlen des Aeussern, sind mit geschnitzten Zierden erfüllt, Schlangen- und Bandgeschlingen von strengster Form, denen der alt-irischen Kunst durchaus



Urnes

Portal der Kirche zu Urnes. (Nach Dahl.)

gleich. Die Umstände lassen auf eine Ausführung dieser Stücke noch im 11. Jahrhundert schliessen. Ausserdem hält man die älteren Theile der Kirche von Gardmo in Gudbrandsdalen (über die bis jetzt nichts Näheres vorliegt) für Reste eines schon im Anfange des 11. Jahrhunderts errichteten Gebäudes. Die übrigen Holzbauten gehören späteren Epochen an. Die älteren Werke des norwegischen Steinbaues sind zu schlicht, um ähnliche Wechselbeziehungen in ihnen erkennen zu können. Als voraus-

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 46 (9—12. Zu den Theilen des 11. Jahrhunderts gehört hier nur Fig. 10.)

setzlich ältester Rest mag die massive kleine Kirche von Moster in Söndhordeland, die man für einen Bau vom Jahr 996 hält, genannt werden.

Spanien.

In Spanien breitete sich die christliche Herrschaft im Laufe des 11. Jahrhunderts in siegreichen Kämpfen gegen die Araber über die gesammte Nordhälfte des Landes aus. Die günstigen Verhältnisse gaben zu lebhafter baulicher Thätigkeit Anlass; es liegen mannigfache Notizen über dieselbe vor, aber es fehlt noch an näher eingehender Darstellnng ihres Charakters und der Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Monumente. Im Allgemeinen tragen die letzteren auch hier den massenhaft ernsten und strengen Charakter der Zeit; eine Verwandtschaft mit den Anordnungen der südfranzösischen Architektur scheint sich mehrfach geltend zu machen, antikisirendes Formenwesen häufig, maurisches dagegen noch erst in selteneren Fällen aufgenommen zu sein.

Als namhafte Baulichkeiten der Epoche werden genannt: Im nördlichen Aragon die Kathedrale von Jaca, 1063 gegründet, im inneren Systeme mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, zugleich mit jüngeren Einzeltheilen; die Reste des vor 1086 gegründeten Klosters Monte-Aragon; die Kirche von Loarre; die Kathedrale von Calohorra; — in Navarra das Kloster S. Miguel in Excelsis; — in Katalonien die Klosterkirche von Ripoll; S. Pablo del Campo zu Barcelona; St. Lorenzo in Brida, S. Daniel in Gerona. — Im nördlichen Kastilien die Kirche von Cervatos bei Palencia, mit Säulen und roh kolossalen Kapitälen, wie solche öfters an den frühromanischen Bauten jener Gegend vorkommen; der Chor der Kirche des Klosters de las Huelgas zu Burgos; mit schweren achteckigen Pfeilern und gleichfalls einfach rohen Kapitälen, (darüber Halbsäulen, die dem Anscheine nach zu Trägern für die Quergurte einer Tonnenwölbung bestimmt waren); die Kirche S. Isidor zu Leon, reicher dekorativ ausgestattet, die Pfeiler mit anlehnenden Halbsäulen, auf der Westseite die gewölbte königliche Grabkapelle, das sogenannte Pantheon; die Stiftskirche von Santillana; u. a. m.

Italien.

Italien hat im 11. Jahrhundert noch keine erhebliche Zahl baulicher Monumente. Die bedeutenderen derselben wurden gegen die Mitte und nach der Mitte des Jahrhunderts gegründet; einzelne kündigen sofort ein grossartiges und seiner Ziele bewusstes Streben an. Die künstlerischen Richtungen weichen je nach den Landschaften und Culturbedingnissen derselben wesentlich von einander ab.

Im Gebiete von Venedig macht sich eine entschiedene Aufnahme byzantinischen Elementes geltend, durch die byzantinisirenden Muster, die in jener Gegend (besonders in Ravenna), aus altchristlicher Zeit vorhanden waren, mehr noch durch das in der ganzen Lebensstellung des Staa-

tes begründete Verhältniss zu den Landen des Ostens veranlasst. Das Hauptmonument dieser Epoche ist die Kirche S. Marco zu Venedig,[1] 1043 in der gegenwärtigen Erscheinung begonnen, 1071 in der baulichen Masse vollendet, von da ab mit glänzender Prachtausstattung versehen. Es ist ein Kreuzbau, mit Kuppeln zwischen breiten Tonnenbandstreifen bedeckt, die letztern von Pfeilern getragen, zwischen denen Säulenarkaden angeordnet sind; die vordere Thür des Baues von einer mit kleinen Kuppeln überwölbten Vorhalle umgeben, die zur Festigung der Gesammtanlage dient. Die innere Ausstattung besteht, völlig nach byzantinischem



Ansicht von S. Marco. (Nach W. Wyld.)

System, aus Marmortäfelwerk und Mosaiken; die äussere aus einem Nischenbau, dessen Pfeiler in barbaristischer Weise mit Säulen, welche von den verschiedensten Arten byzantinischen Kunstbetriebs zusammengetragen waren, bekleidet und dessen Wölbungen mit Mosaiken geschmückt sind; darüber aus byzantinisirenden Rundgiebeln, die gleichfalls mit musivischem Schmuck oder mit Säulenarkaden versehen und (in späterer Zeit) mit gothischen Zierden gekrönt sind. Das Ganze, ein Werk von energischer, wohl überdachter Grundanlage und von reicher, urthümlich phantastischer Wirkung. — Andere venetianische Bauten von verwandter Richtung, zumeist aber in mehr gemessener Behandlung, folgten; ob und was davon, an Palast-Façaden, an kleineren kirchlichen Anlagen (wie

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 35 A, Fig. 6 u. 7.

die mehrfach erneuerte Kirche S. Giacometto di Rialto) noch dem 11. Jahrhundert zugehört, muss dahingestellt bleiben.

Einige kleine Kuppelbauten ausserhalb Venedigs scheinen dagegen noch aus dieser Epoche herzurühren. So das Baptisterium von Concordia bei Portogruaro, und in Istrien die Kirche S. Caterina bei Pola, vielleicht auch die Baptisterien von Rovigno und von Pirano.

Mehrere kleinere Bauten in Dalmatien[1] verrathen in Anlage und Construction byzantinische Einflüsse. Die Grundform des griechischen Kreuzes, verbunden mit einer centralen Kuppel, findet man an S. Croce und, mit absidenartig ausgebildeten Schenkeln, an S. Niccolò zu Nona. Auch S. Vito zu Zara wird als verwandter Kuppelbau geschildert. Anderen kleinen Kirchen dieser Gegend liegt die Basilikenform zu Grunde, jedoch mit Tonnengewölben über dem Mittelschiff und bisweilen auch in den Seitenschiffen. So S. Martino (die jetzige S. Barbara) in Traù, wo die Seitenschiffe flache Gratgewölbe haben, und das Tonnengewölbe des Mittelschiffs Verstärkungsgurte auf Pilastern hat, die von den Kapitälen der antiken Granitsäulen aufsteigen. Verwandt ist S. Eufemia in Spalato, auch gleich der vorigen und mehreren dieser kleinen Bauten mit quadratischem Chore, dazu jedoch auf dem Kreuzschiff mit einer konischen Kuppel versehen. Aehnlich scheint auch S. Domenica in Zara zu sein, die als byzantinische Basilika bezeichnet wird.

In den übrigen oberitalischen Districten erscheinen verschiedenartige Versuche baulicher Construction, zum Theil ebenfalls von eigenthümlicher Energie. So der „alte Dom“ zu Broscia,[2] ein mächtiger Kuppelbau über kreisrunder Grundfläche, der, im Innern erneuert, am Aeussern seines Untertheils ein einfach massenhaftes Gepräge, am Obertheil jedoch schon dio Formen jüngerer Zeit hat. — So in dem Gebäudecomplex von S. Stefano zu Bologna, der zwölfeckige Bau von S. Sepolcro, 1019 erbaut und 1141 erneut mit schlichten Säulen im Innern, deren flach rohe Kapitälo auf die ersto Anlage deuten, während der Obertheil wiederum der jüngeren Epoche entspricht. — So der im Jahre 1107 geweihte Dom S. Evasio zu Casale Monferrato in Piemont, ein fünfschiffiges Gebäude von verschiedenen Schiffhöhen, grösstentheils in moderner Umwandelung, doch in der Vorhalle an die ursprüngliche Anlage mahnend und hier, im Innern, einen so kühnen wie unbehülflichen Versuch zur Ausführung einer complicirten Gewölbeconstruction zeigend, während das Detail theils antike Reminiscenzen, theils phantastische Dekorationen enthält. — So der Dom von Novara, dessen fünfschiffiger Langbau (die Chorpartie ist später) ein System von durchgebildeter Entwickelung zeigt, mit Benutzung spät römischer Details, in der Hauptsache jedoch im nahen Anschluss an nordische Motivo und Behandlung, im Façadenbau schwerfällig, aber durch einen Vorhof, der die Kirche mit einem gegenüberliegenden Baptisterium verbindet, von malerischer Wirkung. — Endlich gehört in diese Epoche die inschriftlich im J. 1065 er-

[1] Vgl. R. v. Eitelberger im V. Bde. des Jahrbuchs der k. k. Centr.-Commission zu Wien. — [2] Aufgenommen von Hübsch in seinem mehrfach citirten Werke.

baute Krypta von S. Fermo zu Verona, ein bedeutsam angelegter vierschiffiger Bau mit säulenartig verjüngten Pfeilern, drei Absiden und Kreuzflügeln.[1]

In Toscana wird das Muster der altchristlichen Säulen-Basilika aufgenommen, selbständig durchgebildet, der klassische Gehalt ihrer Formen auf's Neue belebt. Zunächst in schlichteren Beispielen, wie an dem wenig bedeutenden Dome von Fiesole vom Jahr 1028, und an der Kirche S. Piero in Grado zwischen Livorno und Pisa, einer zweitheiligen Basilika mit östlichem und westlichem Chorschlusse, im Aeussern durch Rundbogenfriese, Lissenen, einfache ornamentistische Füllungen schon beachtenswerth. — Dann in dem Prachtbau des Domes von Pisa,[2] dessen Ausführung nach 1063 beschlossen wurde, dessen Beginn, unter Leitung des Buschetto, in die letzten Decennien des 11. Jahrhunderts fällt und der um die Mitte des folgenden beendet zu sein scheint. Es ist eine grossartige, wiederum fünfschiffige Anlage, mit Emporen über den Seitenschiffen und mit dreischiffigem Querbau. Die Details des Innern haben zumeist entschieden antike Formation. Auch das Aeussere hat ein der klassischen Kunst entsprechendes Gepräge, zumal an den Langseiten, wo eine Pilasterarchitektur, theils mit Bögen, theils mit geradem Gebälk angewandt ist, während die Chorabsis und die Façade reicher und glänzender mit Halbsäulen und mit Gallerien ausgestattet sind. Einen Gegensatz gegen jene klassische Strenge der Formen bringt ein, aus malerischer Neigung veranlasstes Farbenspiel hervor, durch schichtenweise Lagerung schwarzen und weissen Marmors, die im Aeussern und im Innern, und seltsamer Weise nicht in sonderlich rhythmischer Vertheilung, angewandt ist; in Verbindung hiermit stehen jedoch musivische Täfelwerke, welche als Füllung innerhalb der Bögen des Aeusseren angebracht sind. Wie weit die Ausstattung des Aeusseren bereits in dem ursprünglichen Entwurfe vorgezeichnet war, muss dahingestellt bleiben; der sehr glanzvolle Bau der Façade, der den antiken Formen schon mehr phantastische einmischt, ist jedenfalls als ein selbständiges Werk des 12. Jahrhunderts zu betrachten. So gehört zu den jüngeren Theilen des Baues ohne Zweifel auch die über der Durchschneidung der mittleren Schiffe angeordnete Kuppel. Ihre Grundfläche ist, in nicht schöner Wirkung, ein Oblong, und von den Bögen, welche die Kuppel tragen, sind die schmaleren in einer Spitzbogenlinie gewölbt.

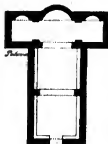
Rom entbehrt in dieser Epoche aller monumentalen Bauthätigkeit.

In Unter-Italien beginnt, besonders seit Begründung der Normannenherrschaft um die Mitte des 11. Jahrhunderts, eine rege Entwickelung. Die Monumente befolgen ebenfalls das alte Basilikenmuster, im Einzelnen mit byzantinischen, auch mit arabischen Motiven, deren Aufnahme sich durch die vorgängige Herrschaft der Griechen und der Saracenen erklärt. Als Beispiele sind namhaft zu machen: der im Innern modernisirte Dom von Salerno, um 1080, und die Kirche S. Nicola zu Bari, vollendet 1097, geweiht 1108, eine Säulenbasilika mit antikisirenden For-

[1] W. Lübke in den Mittheilungen der Central-Commission zu Wien. Jahrg. 1860. — [2] Denkm. d. Kunst, Taf. 42 (1—3).

men, zugleich aber mit mancherlei jüngeren Theilen, (wozu u. A. die über das Mittelschiff gespannten Querbögen gehören.)

Aehnliche Verhältnisse und aus denselben Gründen in Sicilien, das im Laufe der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts den Saracenen durch die Normannen entrissen ward. Doch machen sich hier das byzantinische Element einerseits, das arabische andrerseits lebhafter geltend. Als namhafter Rest im östlichen Districte gilt der alte Theil der 1081 geweihten Kathedrale von Traina, ein Werk von massig „römischer" Art. Im westlichen Districte, vornehmlich in Palermo, das im Jahr 1072 der christlichen Herrschaft anheimgefallen war, sind verschiedene Monumente erhalten, die den Beginn jener Stylmischung in besonders charakteristischen Beispielen erkennen lassen, mit Spitzbögen nach saracenischer Art, mit byzantinisirenden Kuppeln, mit Dekorationsformen, welche der einen oder der andern Richtung angehören: S. Giacomo la Mazzara, S. Pietro la Bagnara vom Jahr 1081, S. Giovanni dei Leprosi (angeblich schon von 1071) und besonders S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo selbst; S. Micchele (angeblich von 1077) unfern von dort. — Im folgenden Jahrhundert gingen aus diesen Grundlagen eigenthümlichere Gestaltungen hervor.



Grundriss von S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo. (Nach Serradifalco.)

Bildende Kunst.

Es ist schon darauf hingedeutet worden, dass im 11. Jahrhundert das architektonische Schaffen entschieden überwiegt. Zwar fehlt es nicht an mancherlei Nachricht über den regen Betrieb auch in den Fächern der bildenden Kunst, an erhaltenen Werken, welche von den letzteren eine Anschauung geben. Auf die Prachtausstattung der heiligen Räume und Geräthe ist man mit demselben Eifer, mit derselben Opferwilligkeit wie früher bedacht, und das technische Verfahren macht dabei, wie es scheint, nicht unwesentliche Fortschritte. Der Erzguss wagt sich an die Herstellung umfassender Arbeiten, welche auf eine selbständige bildnerische Bedeutung Anspruch haben. Die Ausführung von Steinsculpturen ist allerdings noch nicht häufig; doch ergibt sich aus einzelnen Beispielen, dass man auch hierin schon erfolgreiche Versuche macht. Wandmalereien im Innern der kirchlichen Räume sind an der Tagesordnung; auch die alte Kunst der musivischen Darstellung findet in Einzelfällen neue Anwendung. Der künstlerischen Ausstattung heiliger Bücher wird, unter besonderen Umständen, eine Sorge zugewandt, die als solche, in dem Reichthum der Malereien des Innern, in dem Elfenbeinschnitzwerk und den Juwelierarbeiten der Deckel, vielleicht alle anderen Kunstepochen überbietet. Aber schon der Umstand, dass an Monumentalwerken bildender Kunst doch nur eine verhältnissmässig geringe Zahl erhalten ist,

lässt an der monumentalen Kraft in dem Betriebe dieser Kunstfächer und somit an derjenigen Nachhaltigkeit, welche aus solcher Kraft hervorgeht, zweifeln, und das Erhaltene lässt die Gemeinsamkeit des Schaffens, den starken Trieb nach den Endzielen desselben, die Bahn, welche zu gesichertem Erfolge führen muss, vermissen. Es ist noch etwas Zusammenhangloses, Vereinzeltes, etwas von dilettantistischer Zerstreuung in den künstlerischen Produktionen dieser Zeit.

Dabei aber mangelt es ihnen nicht an Elementen, welche dem, was das Charakteristische in der Architektur dieser Epoche ausmacht, zur Seite stehen. Es finden sich Beispiele einer Auffassung der Gestalt und der Handlung im ausgesprochenen antik klassischen Sinn, die um so bewunderungswürdiger ist, als sie zugleich, aller äusserlichen Nachahmung fern, ein völlig naives Verhalten bekundet; es ist darin ein Zug von innerlicher Würde und Grösse, welcher der räumlichen Erhabenheit des architektonischen Werkes wohl entspricht. Es kommen, bei aller Beschränktheit der Darstellungsmittel, Momente einer frischen Natürlichkeit vor, die auch hier den erwachten individuellen Drang bekunden. Es finden sich symbolische Darstellungen, in denen die Schauer eines innerlich erregten Gemüthes nachklingen, gedankenhaft und geheimnissvoll, wie so Manches in der räumlichen Wirkung des Baues.

Das Wichtigste unter den erhaltenen und mit mehr oder weniger Sicherheit dieser Epoche zuzuschreibenden Werken gehört wiederum Deutschland an. Ein lebhafter Anstoss zum bildnerischen Schaffen fand bereits in der Frühzeit des Jahrhunderts statt, in der Regierungsepoche Kaiser Heinrich's II. (1002—24), auf dessen Veranlassung eine namhafte Zahl von Prachtarbeiten zur Ausstattung geistlicher Stiftungen angefertigt wurden, unter der unmittelbaren Fürsorge geistlicher Würdenträger, die — wie namentlich Bischof Bernward von Hildesheim — tüchtige Kräfte um sich sammelten, die Besonderheiten des technischen Betriebes zu erforschen und festzustellen bemüht waren und manches Mal selbst Hand an das Werk legten. Die folgenden Decennien gingen solchem Bestreben mit nicht geringerem Eifer nach.

Sculptur.

Deutschland.

Eine Folge von Werken des Erzgusses giebt zunächst einen Ueberblick über den Entwickelungsgang der deutschen Sculptur des 11. Jahrhunderts.

Den Anfang machen zwei ansehnliche Werke, welche zu Hildesheim unter Bischof Bernward ausgeführt wurden. Beide bezeugen ein schon meisterlich gesichertes technisches Verfahren und den Ernst des künstlerischen Gedankens, beide aber, in verschiedenartiger Behandlung, den noch primitiven Standpunkt des Darstellungsvermögens. Das eine Werk sind die bildnerisch ausgestatteten Flügel des Hauptportales am Dome

zu Hildesheim.[1] Eine Inschrift gibt an, dass Bernward (der darin aber bereits als verstorben bezeichnet wird) sie im Jahr 1015 habe aufstellen lassen. Jeder Flügel enthält acht Relieffelder: auf der einen Seite, in der Folge von oben nach unten, die Geschichte des Sündenfalles, auf der andern in umgekehrter Folge die Geschichte der Erlösung darstellend, die Wechselbeziehung beider Folgen zugleich durch Wechselbezüge zwischen den einzeln einander gegenüberstehenden Feldern erhöht. Die Begebenheiten sind überall, mit wenig Figuren, einfach und naiv erzählt, die Geberden der dargestellten Personen zumeist ganz sprechend, das unterste Bild der ersten Folge — die Ermordung Abels, und Kain, der sich vor der aus Wolken vorgestreckten Hand Gottes verhüllt — schon in lebhaft



Die Ermordung Abels, von der Erzthüre des Domes zu Hildesheim. (Nach dem Gipsabgusse.)

dramatischer Empfindung. Aber die Mittel der Darstellung sind zumeist noch schwach, die nackten Figuren schauerlich missgeborne Embryone, die Falten der Gewandung zumeist dürftig. Der Obertheil des Körpers löst sich in der Regel aus dem Grunde des Reliefs los, wohl um der Schau aufwärts grössere Deutlichkeit zu geben, (obgleich dies zum Theil auch an den unteren Feldern der Fall ist); aber das Missgewachsene der Gestalten wird dadurch nur in empfindlicher Weise vermehrt. Eine gewisse studirte Glätte des Vortrages trägt dazu bei, die Mängel doppelt auffällig hervortreten zu lassen. — Das andre Werk ist eine eherne Säule,[2] die in der Michaelskirche zu Hildesheim hinter dem Hochaltare errichtet und 1022 mit diesem geweiht war. Sie trug ein Crucifix; nach Verlust des letzteren und des Kapitäles, auf welchem dasselbe stand, ist sie gegenwärtig auf dem Domhofe aufgestellt. Mit der Basis hat sie

[1] Rohe Abbildungen des Ganzen bei F. G. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I, und bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 6. (Denkm. d. Kunst, T. 47 (9, 10). Sorgfältige Abbildungen von Einzelstücken bei Förster, Denkmale, IV. — [2] Kratz, T. 7.

14½ Fuss Höhe. Um den Schaft schlingt sich, nach dem Muster der Trajanssäule zu Rom, ein Reliefband, das in 28 Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthält. Auch hier dieselbe einfache Erzählungsweise und im Einzelnen ähnlich kräftige Momente. Aber die Behandlung ist wesentlich anders; die Figuren der Gruppen sind mehr gehäuft, jenes hautreliefartige Vortreten ist vermieden, der Vortrag skizzenhaft roh. Dies giebt jedoch der Gesammtanschauung etwas Derbes und Unbekümmertes, was mit dem primitiven Vermögen in unmittelbarem Einklange steht.

Aehnlicher Frühzeit scheint eine Erzstatue im Chore des Domes zu Erfurt anzugehören, die mit ausgebreiteten Armen als Leuchterträger dient und ohne Zweifel schon ursprünglich dazu bestimmt war. Sie hat ein langes gegürtetes Gewand, Styl und Behandlung zeigen eine rohe Starrheit.

Zwei wiederum bedeutende Werke sind der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben. Das eine ist der (fälschlich) sogenannte Krodo-Altar zu Goslar,[1] in der ehemaligen Vorhalle des Domes. Der Altar ist aus durchlöcherten, ursprünglich mit einem Schmuck von glänzenden Steinen versehenen Erzplatten zusammengesetzt und von vier knieenden Gestalten getragen, die, in einer gewissen trockenen Strenge, doch des Gefühles für die körperliche Form nicht ganz entbehren, in energischer Geberde aufgefasst sind und in der Faltung des Gewandes eine conventionelle Tüchtigkeit (einigermaassen an den Typus altpersischer Kunst erinnernd) zeigen. — Das zweite dieser Werke sind die ehernen Thürflügel des Domes zu Augsburg,[2] voraussetzlich in der Epoche der Vollendung des letzteren (also gegen 1065) ausgeführt, gegenwärtig an einem Portal auf der Südseite des Doms befindlich. Sie bestehen aus 35 kleinen Tafeln im Hochrelief, zumeist einzelne Figuren (seltener Gruppen) von wohl durchgehend symbolischem Bezuge enthaltend. Die Nachweisung des letzteren wird erschwert, indem es den Figuren zum Theil an näherer Bezeichnung fehlt, eine Anzahl der Tafeln (in Folge einer Reparatur vom J. 1593) aus Wiederholungen besteht und wahrscheinlich eine willkürliche Umstellung der ganzen Folge stattgefunden hat. Das künstlerische Vermögen erscheint im Verhältniss zu den Hildesheimer Arbeiten entschieden vorgeschritten; das Körperverhältniss der Gestalten ist freilich vielfach noch mangelhaft, gleichwohl der Sinn für die Form ungleich mehr geweckt, die Geberde mannigfaltig und der Natur abgelauscht, die Ge-

---

[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 143. — [2] Ebendas., S. 149, v. Allioli, die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, und dagegen: Kl. Schr., III, S. 753. Förster, Denkmale, III. (Die Tafeln zerfallen in vier breitere und eine schmalere Folge, wobei die Einreihung der letzteren etwas Befremdliches hat. Nach neuester Ansicht des Werkes ist es mir sehr augenscheinlich geworden, dass auch die Tafeln dieser Folge ursprünglich die Breite der übrigen hatten. Ihre Figuren stehen durchweg beengt, während die der breiteren Tafeln zum Theil überflüssig leeren Raum zu den Seiten haben. Bei einer der schmalen Tafeln, der mit der Erschaffung der Eva, war aber der eingeschränkte Raum in der That zu schmal geworden, und es hat dem Uebelstande durch einen Ausschnitt in dem Rahmen, für den Kopf des Adam, abgeholfen werden müssen. Dies lag unbedenklich nicht in der ursprünglichen Absicht.)

wandung bei sehr schlichter Anlage frei bewegt. Manches zeigt einen nicht unglücklichen Anklang an antike Motive, deren Anschauung überhaupt die Grundlage des Ganzen ausmacht.

Aus der Spätzeit des Jahrhunderts rührt die eherne Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (gest. 1080) im Dom zu Merseburg[1] her. Sie enthält in flachem Relief die Gestalt des Königs, in schlichter, strenger, klarer Darstellung, das Detail des Kostüms mit ciselirten Verzierungen, die Krone ursprünglich mit einigen Steinen geschmückt und die Augäpfel ebenso bezeichnet.

Ein umfangreiches Holzschnitzwerk reiht sich den Erzarbeiten zunächst an: die Flügel des Nordportals der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln.[2] Sie enthalten eine Folge kleiner Tafeln mit Scenen der Geschichte Christi in stark vorspringendem Relief, in leblos starrer Darstellung und mit unförmlich schweren embryonischen Gestalten. Das Rahmenwerk ist mit Bandgeflechten geschmückt; die äussere Umfassung wird durch dicke Stäbe mit Blattschmuck gebildet. Der Charakter des letzteren scheint auf die Spätzeit des Jahrhunderts, die auffällige Rohheit der figürlichen Sculptur somit, bei einem doch anspruchvollen Werke, auf das Unvermögen der Lokalschule zu deuten.

Die Steintafeln mit grossen Reliefgestalten, neben den Nischen des alten Nordportals von St. Emmeran zu Regensburg,[3] sind um die Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigt. Die mittlere von ihnen stellt den thronenden Salvator dar; zu seinen Füssen ein Rund mit der Halbfigur eines anbetenden Geistlichen, welcher inschriftlich als Abt Reginward (1049—64) bezeichnet ist; die beiden andern enthalten die Figuren von Heiligen. Die Darstellungen sind völlig starr und streng, die Gewänder eng anliegend und in conventionellen Linien fein gefaltet. Die Arbeit wird dem Style der altägyptischen Kunst verglichen. — Drei andere grosse Steintafeln in der Michaelskapelle auf Hohenzollern[4] scheinen einer ungefähr ähnlichen Zeit anzugehören. Die auf ihnen enthaltenen Figuren des Erzengels Michael und zweier Heiligen sind sehr schlicht, ebenfalls in schematisch starrer Behandlung, dargestellt.

Höchst abweichende Beschaffenheit haben zwei Relieftafeln aus Stein im Münster zu Basel,[5] von der Ausstattung eines dortigen Altares her-

---

[1] Dethier, über das Grabmal des Königs Rudolf v. Schwaben. F. K., Kl. Schriften, I, S. 165. Puttrich, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, II, I, Ser. Merseburg, T. 8. v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 58. — [2] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II, Lief. 89. E. aus'm Weerth, Denkm. Abth. I, Bd. 2. Boisserée, Denkm. d. Bauk. am Niederrhein, T. 9. F. K., Kl. Schriften, II, S. 256. — [3] Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, II, S. 109. v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 174. — [4] R. Frhr. v. Stillfried, Alterthümer etc. des E. Hauses Hohenzollern. Erste Folge, Heft III. — [5] Förster, Denkmale, II.

rührend. Die eine derselben enthält sechs Apostelfiguren, die je zu zweien zwischen Säulenarkaden stehen. Die Form der Säulen, mit einer derben Nachahmung des korinthischen Kapitäls, deutet, gewissen Eigenthümlichkeiten zufolge, auf die spätere Zeit des 11. Jahrhunderts. Die Gestalten der Apostel haben ein würdevolles, auffällig antikes Gebahren, wohl verstanden und lebhaft empfunden; ihre Haltung ist schon fast frei, ihr Körperverhältniss dem natürlichen Bedingniss schon angenähert. Die Gewandung ist meisterlich durchgeführt. Die Extremitäten sind noch zu gross, doch, besonders die Füsse, angemessen ausgearbeitet; nur die Köpfe sind noch starr. Die zweite Tafel enthält vier Scenen der Märtyrerlegende, bewegte Handlungen, in kleinen Dimensionen ausgeführt. Sie erscheint roher, ist aber durch empfundene Einzelmotive gleichfalls beachtenswerth.

Die merkwürdigsten Bildwerke des elften Jahrhunderts bestehen in jenen kleinen Arbeiten, zumeist Elfenbeinschnitzereien, welche zur Ausstattung der Deckel von Prachthandschriften, auch für andere Einzelzwecke, gefertigt wurden. Die Zeitbestimmung hat allerdings wiederum manches Schwierige, und um so mehr, als die im Einzelnen hervortretende Vollendung für diese Frühzeit fast räthselhaft erscheint.

Eines dieser Werke ist mit bestimmter Hindeutung auf die Zeit seiner Entstehung versehen. Es ist der Deckelschmuck eines Evangelienbuches im Münsterschatze von Essen,[1] aus einem breiten Goldrahmen mit getriebenen Darstellungen und einem Elfenbeinrelief in der Mitte bestehend. Auf dem untern Theil des Rahmens ist die thronende Maria dargestellt, vor welcher, inschriftlich bezeichnet, die Aebtissin Theophania, die in der Mitte des Jahrhunderts lebte, kniet, der Maria das Buch darreichend; weibliche Heilige daneben; auf den Seiten des Rahmens männliche Heilige unter Säulenarkaden; oberwärts der Salvator in einem von Engeln getragenen Nimbus. Die Arbeit hat einen wohl ausgeprägten Styl, schlicht, energisch, mit empfundenen Motiven der Bewegung, mit sinnvoll behandelter Gewandung; die beiden Engel der oberen Darstellung in kühn lebendigen Geberden; die Architekturformen völlig im Charakter der Zeit. Die Elfenbeintafel, von reichem Akanthusrande umgeben, enthält Darstellungen der Hauptmomente des Lebens des Erlösers, Geburt, Tod, Auferstehung, in gedanklicher Verknüpfung und mit symbolisirenden Nebenfiguren; in den Ecken die Gestalten der Evangelisten. Die Behandlung des Figürlichen ist der in den Gestalten des Rahmens ähnlich, so dass, wie es scheint, auf gleiche Zeit der Ausführung geschlossen werden muss; eine feinere, aber zugleich minder kräftige Ausführung scheint in der verschiedenartigen Technik zu beruhen.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten stammt aus den Schätzen des Doms von Bamberg her, zum Theil zu den Geschenken gehörig, welche Kaiser Heinrich II. dem Dom gemacht hatte, oder denselben angefügt. Sie be-

---

[1] Eine Abbildung in den Kunstdenkmälern des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, hsgb. von E. aus'm Weerth, Abth. I, Bd II.

finden sich gegenwärtig zumeist in der Bibliothek von München.[1] **Die Elfenbeinplatten der Buchdeckel sind wiederum mit figurenreichen Reliefdarstellungen versehen und von dem Akanthusrande eingefasst; Styl und** Behandlung deuten auf verschiedenartige Herkunft und Ausführungszeit.

Nur einer von diesen Deckeln, der eines bilderreichen Evangeliariums, trägt die inschriftliche Angabe, dass sein Schmuck auf Heinrich's Veranlassung gefertigt sei. Er hat einen breiten Goldrahmen mit Steinen und kleinen Emaillen; in der Mitte das Elfenbeinrelief, das in umfassender Darstellung den Opfertod Christi, mit verschiedenen symbolischen Bezügen, mit den himmlischen und irdischen Zeichen in antiker Personification, dem Sonnengotte und der Mondsgöttin auf ihren Quadrigen, dem Gotte des Meeres und der Göttin der Erde, darstellt. Hier haben die Figuren eine schwülstig dickbauchige Form und Manieristisches in der Bewegung, in einer Art, die in dieser Arbeit noch ein aus byzantinischen Studien hervorgegangenes Product voraussetzen lässt. — Ein anderes Evangeliarium, das unter seinen Bildern die Darstellung des Kaisers und der Lande, die sich vor ihm beugen, enthält, ist mit einem Elfenbeindeckel versehen, dessen Relief den Tod der Maria darstellt und in sehr sauberer Technik das Gepräge einer byzantinischen Originalarbeit hat.

Ferner gehören die merkwürdigen Reliefs der Kanzel im Münster zu **Aachen** hieher,[2] vier Elfenbeinplatten mit Darstellungen, in denen wie in so manchen anderen Werken dieser Epoche die lebendige Aufnahme und Verarbeitung antiker mythologischer Gestalten hervortritt.

Dann ist der Deckelschmuck eines Evangeliariums aus der Epoche des 9. Jahrhunderts, im Innern mit äusserst rohen Malereien dieser Zeit, zu erwähnen. Er ist auf der Vorderseite wie auf der Rückseite mit Reliefs versehen: auf jener die Taufe Christi darstellend, wo oberwärts himmlische Gestalten mit den Geberden freudevoller Verehrung aus den Wolken auftauchen, der Sonnengott und die Mondgöttin mit Fackeln in den Händen, und Schaaren von Engeln; auf der Rückseite die Verkündigung Mariä und darunter die Geburt Christi. Hier zeigt sich überall eine frische, freie, klare Naturauffassung, die trotz einzelner sehr erheblicher Mängel in den Körperverhältnissen von glücklichster Wirkung ist, und zugleich eine Neigung zur Antike, welche der Arbeit die Grundzüge einer hohen und maassvollen Würde gibt. Die Darstellung der Verkündigung Mariä



Die Verkündigung Mariä, Elfenbeinrelief von dem Deckel eines Evangeliariums zu München. (Nach Försters Denkmalen.)

[1] **Förster, Denkmale, I. u. II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 79, f.** — [2] **Abgebildet bei E. aus'm Weerth, Denkmäler Abth. I, Bd. 2.**

bildet ein Werk, das trotz seiner Mängel die edelste Vereinigung antiken Sinnes und christlicher Empfindung enthält. Eine Inschrifttafel auf dieser Darstellung ist lateinisch und bezeichnet damit den occidentalischen Ursprung der Arbeit; an gleichzeitige Anfertigung mit der Handschrift kann nicht gedacht werden; vielmehr wird die Ausführung, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit, der mittleren Zeit des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

Wiederum jünger scheint der Deckel eines Missale zu sein, welches der Epoche Heinrichs II. angehört und im Innern sein Bild enthält. In dem Relief des Deckels ist der Opfertod Christi dargestellt, die Composition jenes erstgenannten Reliefs nnd den symbolischen Gehalt desselben auf ein schlichteres Maass zurückführend, den Styl der zuletztgenannten Arbeiten aufnehmend, mit geringerer Kraft, geringerer Grösse des Sinnes, aber mit ebensoviel zarterer und innigerer Durchbildung; der Körper des gekreuzigten Heilandes in fast vollendeter Schönheit. Die Arbeit wird somit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören und — wie es bei den vorigen jedenfalls anzunehmen war — die Handschrift später zugefügt sein.

Ausserdem ist dem Kreise dieser Arbeiten ein grosses, aus sechs Stücken zusammengesetztes Elfenbein-Crucifix zuzuzählen, das sich noch im Dome zu Bamberg befindet und ebenfalls als ein Weihgeschenk Heinrich's II. gilt. In mehreren Theilen erneut und hergestellt, zeigt es ebenfalls eine lebhafte und edle Empfindung für die Bedingnisse der Körperform, während Antlitz und Hände noch etwas Starres haben.

Ein Elfenbeinrelief, welches den vorderen Deckel einer Handschrift der Pariser Bibliothek, des sogenannten Gebetbuches Karl's des Kahlen, schmückt,[1] trägt dasselbe fein antikisirende Gepräge und darf als ein Product derselben Zeit und Schule betrachtet werden. Es ist besonders wegen des Inhaltes der Darstellung merkwürdig, die in naiv symbolisirender Weise die Hauptmemente des 57. Psalmes verbildlicht: oberwärts der Herr des Himmels in der Glorie mit Engeln und andern Lobpreisenden; darunter ein Lager, auf welchem ein Engel sitzt, unter dessen Flügeln die Seele des Sängers Zuflucht findet; zu beiden Seiten die Löwen, die gegen ihn anstürmen, und zwei hülfreiche himmlische Gestalten mit Fahnen (Misericordia und Veritas); in dritter Reihe die Schaar der Feinde mit Spiessen, Pfeilen und Schwertern; zu unterst Männer, die, Berglenten ähnlich, dem Sänger die Grube graben, in welche sie selbst hineinstürzen.

Es kommen ferner für das allgemeine Stylverhältniss der Sculptur des 11. Jahrhunderts die Urkundensiegel in Betracht. Auf ihnen, namentlich auf den kaiserlichen Siegeln, finden sich jetzt Bildnisse in ganzer Figur nnd in thronender Stellung. Es zeigt sich dabei von vornherein, vielleicht in der Aufnahme byzantinischer Motive, die Absicht auf erhöhte Würde der Darstellung; die Auffassung ist freilich zumeist starr, die Behandlung unbehülflich. Doch hat anch die Sitte des 10. Jahrhunderts, die Bildnisse in halber Figur zu geben, noch mehrfache Nachfolge,

[1] Revue archéologique, V, p. 733, pl. 113.

und das schlichtere Motiv führt zu mancher Darstellung, die, wenigstens in den allgemeinen Intentionen, das Gepräge glücklicher Naivetät hat. (So u. A. bei einem Siegel der Königin Richeza von Polen, an einer im Preuss. Staatsarchiv zu Berlin befindlichen Urkunde vom Jahr 1054). Eine merkwürdige Arbeit ist das Siegel einer Pfalzgräfin Adelheit, Gemahlin des im Jahr 1095 verstorbenen Pfalzgrafen Heinrich von See, mit dem Brustbilde der Dame in matronenhaftem Costüm. Bei einfach derber Behandlung, bei mangelhaftem Körperverhältniss und mangelhafter Beobachtung der (in Werken der Stempelschneidekunst nicht ganz leicht



Siegel der Pfalzgräfin Adelheit. (Nach dem Gipsabguss.)

durchzuführenden) Reliefhöhen hat dies Stück einen Charakter künstlerischer Grösse, der dasselbe schon wie einen Vorläufer jener ausgezeichneten Portraitmedaillons der italienischen Kunst, welche mit dem 15. Jahrhundert beginnen, erscheinen lässt. Für die sculptorische Richtung der Zeit ist hiemit ein sehr charakteristischer Beleg gegeben.[1]

Andre Länder.

Für die Sculptur des 11. Jahrhunderts ausserhalb Deutschlands ist nur Weniges namhaft zu machen.

In Frankreich ist kaum Andres zu nennen, als die Säulenkapitäle

---

[1] Ich verdanke die Kenntniss beider obengenannten Siegel Hrn. F. A. Vossberg zu Berlin.

an einigen Monumenten dieser Zeit, die mit rohem figürlichem Bildwerk ausgestattet sind. Die merkwürdigsten sind die figurirten Säulenkapitäle am Unterbau der Vorhalle der Abteikirche von St. Benoit-sur-Loire,[1] der unmittelbar nach 1026 ausgeführt wurde, (vergl. oben, S. 380). Hier sind allerlei biblische Scenen dargestellt, mehr oder weniger mit gehäuften Figuren, die, in starrer, höchst barbarisirender Rohheit, in kurzen und plumpen Formen, mit geringer Andeutung typischen Faltenwurfes, das Gepräge vollständigen künsterischen Unvermögens (doppelt auffällig bei der gediegenen Behandlung des Blattwerkes an andern Kapitälen desselben Baues) und etwa nur in den Fratzen einiger dämonischer Gestalten bei einer apokalyptischen Darstellung eine Eigenthümlichkeit des Sinnes verrathen. Einige an demselben Bau angebrachte Relieftafeln sind wo möglich noch roher. — Wenig anders sind die figurirten Kapitäle anderer Monumente, wie die von St. Geneviève zu Paris, die in der alten Krypta von St. Denis, u. s. w.



Kapitäle vom Portikus der Kirche von St. Benoit-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

England scheint nichts irgend Namhaftes aus dieser Epoche zu besitzen. — Ein Steinrelief in Schottland, an der Kirche von Invergowrie[2] unfern von Dundee, zwar höchst barbarisch, ist durch den Anschluss an den keltischen Dekorativstyl eigenthümlich bemerkenswerth. Es hat die Form eines Sarkophagdeckels und in seiner oberen Hälfte drei ungeheuerlich embryonische, doch mit Präcision gebildete menschliche Gestalten, in der unteren Hälfte ein Ornament zweier sich kreuzender Thierfiguren von phantastisch schematischer Bildung und einiges Bandgeschlinge. Ausserdem zeigen auch die Figürchen, welche die Eingangsthür des Rundthurmes des unfern belegenen Brechin (oben, S. 389) schmücken, den Versuch bildnerischer Thätigkeit.

In Italien finden sich ausserhalb der Stätten byzantinischen Einflusses kaum irgendwelche Zeugnisse skulptorischer Thätigkeit, und was mit einiger Wahrscheinlichkeit dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben ist, erscheint ebenfalls völlig roh und barbarisch. Dahin gehören etwa an Steinarbeiten: ein Paar plumpe und kurze Bildnissfiguren am Gipfel der Façade der Kathedrale von Casale-Monferrato,[3] und ein Architrav

[1] Darstellungen bei Gailhabaud, l'architecture du V. au XVI. siècle; du Sommerard, les arts au moy. âge, II, S. V, 17; de Caumont, Abécédaire, architecture religieuse, p. 136, 174, ff. — [2] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 523. — [3] Osten, die Bauwerke in der Lombardei, T. 4.

in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, mit Reliefscenen aus der Geschichte des Papstes Sylvester, der Taufe Constantins u. s. w. in einem barbarisch wüsten, styllosen Style.[1] — Dahin gehört eben so ein aus einer Menge kleiner Reliefplatten zusammengesetztes Erzportal, an S. Zenone zu Verona.[2] Die Platten stellen biblische und legendarische Scenen dar und rühren, wie es scheint, von zwei verschiedenen Händen her, die jüngere wohl von einer im 12. Jahrhundert erfolgten Erneuerung. Wenn diese schon eine Andeutung von Sinn und Styl in der Behandlung der Gestalt zeigen, so bestehen die älteren wiederum aus gänzlich rohen und formlosen Compositionen, allerdings nicht ohne eine gewisse Erregtheit des Gedankens, aber mit einem solchen Mangel der ersten Bedingnisse der Darstellung, dass z. B. den Figürchen mehrfach, je nach dem vorhandenen Raume, die willkürlichste Lage gegeben ist.

Byzantinischer Einfluss macht sich, den allgemeinen Cultur-Verhältnissen gemäss, im Venetianischen und in Unter-Italien geltend. Er zeigt sich zunächst in der Einführung jener byzantinischen Erzportale, mit eingegrabenen und durch Silberdrähte ausgefüllten Zeichnungen, von denen schon (S. 256) die Rede war. Nach Anleitung dieser Arbeiten wurden im Lande selbst ähnliche Arbeiten, theils mit figürlichen, theils nur mit ornamentistischen Darstellungen, ausgeführt. So die Erzflügel des Hauptportales von St. Marco zu Venedig vom J. 1112 (mit lateinischen Inschriften), eine selbständige Nachbildung der oben erwähnten Erzflügel des Nebenportales,[3] die der Kathedrale von Amalfi (1062), die der Kirche zu Monte Casino, welche 1067 in Constantinopel angefertigt wurden, gleich den bereits S. 257 erwähnten von S. Paolo zu Rom (1070) und von Monte S. Angelo auf dem Garganus (1076), ferner die von S. Salvatore zu Atrani (1087), und die ungefähr gleichzeitigen der Kathedrale von Salerno; andere, wie es scheint, aus der Epoche des 12. Jahrhunderts. — Ebenso fehlte es auch für die Steinsculptur nicht an byzantinischer Anregung. S. Marco zu Venedig enthält mannigfache Beispiele, die theils als merklich byzantinische Arbeit, theils als Nachahmung solcher zu betrachten sind, theils aber auch schon eine selbständigere Verarbeitung der hiemit gewonnenen Motive zeigen. Zu den letzteren gehören, als Hauptbeispiel, die Säulen des Tabernakels über dem Hochaltar mit Hochrelief-Darstellungen biblischer Geschichten, die übereinander in kleinen Arkadenreihen enthalten und in einer, allerdings schwerfällig ängstlichen Weise, doch nicht ohne Gefühl für die Form ausgeführt sind. — Aehnliches in Unter-Italien, namentlich ein Paar Tafeln in S. Restituta zu Neapel, mit Reliefdarstellungen aus der Geschichte Simsons und Christi (oder Josephs).[4]

Ein Paar bischöfliche Marmorstühle in unteritalischen Kirchen,[5] de-

---

[1] Den ebendaselbst befindlichen Architrav des Bonus Amicus muss ich schon dem 12. Jahrhundert zuschreiben. Vergl. unten. — [2] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona, t. 5. — [3] Meisterhaft publicirt von A. Camesina im Jahrbuch der Central-Commission zu Wien. Bd. IV, 1860. — [4] Schnaase, Gesch. der bild. Künste, IV, II. S. 556. — [5] Duc de Luynes, recherches sur les mon. et l'hist. des Normans etc. dans l'Italie mérid., t. 9, f. Vergl. auch H. Schulz, Kunstwerke Unteritaliens, Taf. 6.

korativ ausgestattet, bekunden das Wechselspiel mit den arabischen Cultur-Elementen. Der eine ist der Stuhl von S. Sabino zu Canosa, der auf phantastisch stylisirten Elephanten ruht; der andere der Stuhl von St. Nicola zu Bari, der von knieenden Arabern, in ähnlich strenger Behandlung wie die Figuren des Krodo-Altares zu Goslar, getragen wird. Inschriften an beiden bestimmen die Zeit ihrer Ausführung auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts.

Malerei.

Des eifrigen Betriebes der Wandmalerei in den Kirchen des 11. Jahrhunderts ist bereits gedacht. An erhaltenen Werken, die eine Anschauung gewähren könnten, ist aber Nichts von irgendwelcher Bedeutung namhaft zu machen. Für Deutschland gewährt ein genaues Verzeichniss der Malereien, welche vor dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche von Benedictbeuren befindlich waren,[1] — eine Menge einzelner Heiligenbilder, Scenen der Geburt und der Kindheit Christi, in der Absis die Himmelfahrt Christi in typischer Anordnung, darunter die zwölf Apostel und zwölf Heilige, — einen wenig genügenden Ersatz. — In Frankreich gelten die Wandmalereien der Kirche von St. Savin zum Theil als Arbeiten des 11. Jahrhunderts, sind aber im Ganzen mit grösserer Zuverlässigkeit dem folgenden zuzuschreiben. — In Italien werden die übermalten Wandmalereien von St. Urbano bei Rom als Arbeiten der Zeit um den Schluss des 11. Jahrhunderts bezeichnet.

Für Uebung der Glasmalerei liegen verschiedene Andeutungen vor. Sie gelten besonders der deutschen Kunst. Erhalten ist nichts der Art.

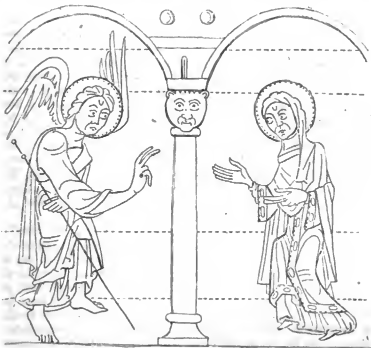
Die Kunst der Mosaikmalerei, die im Occident erloschen war, wurde bei dem byzantinisirenden Bau von S. Marco zu Venedig nach byzantinischem Muster erneut. Sie gewinnt zunächst aber nur in äusserlich technischer Beziehung eine Bedeutung. Die ältesten Theile der Mosaiken von S. Marco, namentlich die in der westlichen, der nördlichen und der mittleren Hauptkuppel, tragen noch völlig den leichenhaften Charakter der entarteten byzantinischen Kunst. — Ausserdem gehört das Mosaik in der Tribuna des Domes von Torcello in diese Epoche.

Zeichnende Darstellung auf Metall findet in Einzelfällen Anwendung. Neben den eben schon erwähnten italienischen Erzportalen sind drei grosse Erztafeln anzuführen, welche in dem Chorgiebel des Domes von Constanz[2] eingelassen sind und deren ursprüngliche Bestimmung dunkel ist. Sie enthalten in eingegrabenen Umrissen die Gestalt des thronenden Erlösers mit Engeln und die zweier Heiligen, in einem strengen und starren Style, der als der Epoche des 11. Jahrhunderts entsprechend bezeichnet wird. Die Figuren sind stark vergoldet.

[1] Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland, I, S. 178, e. — [2] Waagen, im Kunstblatt, 1848, S. 247.

Umfassendere Anschauungen gewährt wiederum die Miniaturmalerei, daran, wie bemerkt, die Handschriften dieser Periode vorzüglich reich sind.

Für Deutschland kommt zunächst eine beträchtliche Zahl derartiger Arbeiten in Betracht, die sich den Prachtwerken vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts (oben, S. 363) unmittelbar anschliessen und den jüngeren Ausläufern derselben Schule, aus welcher jene hervorgegangen waren, angehören. Sie stammen zumeist aus dem Domschatze vom Bamberg[1] und sind, mit bildlicher Darstellung Kaiser Heinrich's II. versehen



Verkündigung Mariä, aus einem Plenarium des 11. Jahrhunderts. Kupferstich-Kabinet zu Berlin. (F. K.)

mehrfach als dessen Stiftung, also als Arbeiten aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts, bezeichnet. Die reichsten Werke sind die schon erwähnten Prachthandschriften in der Bibliothek von München; andere befinden sich in der von Bamberg, noch andere vereinzelt an andern Orten. Das Aeussere der Behandlung entspricht völlig den Arbeiten aus der Epoche der beiden letzten Ottonen; es ist dasselbe byzantinisirende Element, derselbe phantasmagorische Reiz einer insgemein in grösster Feinheit durchgeführten Farbengebung. Die Zeichnung nimmt nicht

[1] Förster, Denkmale, II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 10, 19 ff., 91.

minder dieselben Motive auf; aber jener Zug eigenthümlicher Grösse verschwindet mehr und mehr, und ein seltsam manieristisches Wesen, zu verschrobenen, verzwickten, krüppelhaften Bildungen geneigt, mehrfach zu einer unbegreiflichen Verzerrung gesteigert, durch die sanfte Farbenstimmung, den zierlichen Vortrag des Pinsels, die geschmackvolle Ornamentik in den Beiwerken doppelt auffällig, tritt an ihre Stelle. Doch leuchtet durch das Unwesen der formalen Affassung, in veränderter, mehr gedanklicher Richtung, wiederum ein neues Element von Grösse hervor. Ein Missale (oben, S. 401) hat ein Bild des stehenden Kaisers; über ihm der Erlöser in der Glorie, der ihm die Krone aufsetzt; zu dessen Seiten zwei in lebhafter Bewegung niederschwebende Engel, welche ihm die heilige Lampe und das Reichsschwert bringen, indem er diese Reliquien mit ausgebreiteten Armen, die durch zwei heilige Geistliche gestützt werden, empfängt. In einem der Evangeliarien ist vorn der thronende Kaiser dargestellt, von Kriegern und Geistlichen umgeben, und ihm gegenüber vier geneigte weibliche Gestalten, welche ihm Gaben darbringen und inschriftlich als die Personificationen der Lande seiner Herrschaft, Roma, Gallia, Germania, Sclavinia, bezeichnet sind. Ein anderes Evangeliarium zeigt den triumphirenden Erlöser vor dem Baume des Lebens und um ihn her, in wunderbarer Glorie, die elementarischen Symbole und die von den Wassern des Paradieses getragenen der Evangelisten; während die darauf folgenden Bilder der letzteren zu den über ihnen befindlichen Symbolen und Zeichen in sinnreiche Beziehung gesetzt sind, Marcus z. B. in einer Art begeisterten Staunens zu der Figur des auferstehenden Erlösers aufblickt, den eine Inschrift als „starken Löwen“ dem Löwensymbol des Evangelisten parallel stellt. U. s. w.

Trotz ihrer umfangreichen Thätigkeit scheint diese Schule eine längere Dauer nicht gehabt zu haben. Wie in ihr mannigfach bewegte Gedanken zur Erscheinung kommen, so mochte sie immerhin für geistige Anregung gewirkt haben; an sich war ihre Aufgabe ohne Zweifel eine begrenzte, von besonderer fürstlicher Gunst und Geschmacksrichtung abhängig, während aus ihrer entarteten Darstellungsweise eine neue Entwickelung nicht herausgebildet werden konnte. Sie ist mehr zur Bezeichnung des Ueberganges aus den Richtungen des zehnten Jahrhunderts in die des 11., als für das eigenthümliche künstlerische Streben des letzteren von Bedeutung. Eine grosse Anschauung dieses Strebens gewähren freilich auch die übrigen erhaltenen Werke der deutschen Miniaturmalerei nicht; Arbeiten, die eine nähere Verwandtschaft mit jenen merkwürdig antikisirenden Elementen in den Fächern der Sculptur bekundeten, sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Vielmehr erscheint im Uebrigen nur eine schlichte Strenge, ein einfach typischer Charakter, wie er der Epoche künstlerischer Anfänge wohl ansteht, als vorherrschend. Dass dieselbe sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausgeprägt, scheint u. A. ein dem Abte Ellinger von Tegernsee, einem in der künstlerischen Ausstattung jenes Klosters vielfach thätigen Manne, zugeschriebenes Evangeliarium in der Bibliothek von München zu erweisen. —

Die Arbeiten der französischen Miniaturmalerei dieser Epoche sind an Zahl und künstlerischem Vermögen wenig bedeutend, zum Theil

auch jetzt noch mit verwilderten Nachklängen der Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit. — Die englischen Arbeiten, ebenfalls nicht zahlreich, haben einiges Eigenthümliche.[1] Es sind in der Regel leichte skizzenhafte Umrisszeichnungen, mit wenig Andeutung von Farbe, in einer hastig geknitterten Manier hingeworfen, aber oft durch belebte Anschauung, durch kühne Motive, durch poetisch phantastische Darstellung von Bedeutung. Namentlich eine Bibelhandschrift und zwei Psalter im brittischen Museum zu London kommen für diese Darstellungsweise in Betracht.[2] Sie haben, gleich den übrigen, angelsächsische Texte, und so ergiebt sich dieser lebhaftere Schwung bei mangelhaften Darstellungsmitteln als ein anderer Ausdruck derselben künstlerischen Richtung, die schon in der englisch-sächsischen Architektur zur Erscheinung gekommen war. — Die geringe Zahl italienischer Miniaturen erscheint durchgängig ohne Haltung und Geist, gelegentlich mit dem Anhauch byzantinischen Elementes, doch auch dadurch nicht gefördert. Die Bilder eines Lobgedichtes auf die Gräfin Mathildis in der vatikanischen Bibliothek zu Rom,[3] schon vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, sind neben andern als bezeichnendes Beispiel anzuführen.

Dekorative Kunst.

An Werken dekorativer Kunst ist aus der Epoche des elften Jahrhunderts, und vorzugsweise wiederum in Deutschland, manches Namhafte erhalten. Neben den glänzenden Schmuckformen, welche das kirchliche Prachtgeräth in einzelnen Fällen annimmt, wird besonders auf eine Bekleidung desselben mit allerlei kostbaren und dem Auge wohlgefälligen Gegenständen Rücksicht genommen. Zierliches Filigran bedeckt die Goldplatten; dazwischen reihen sich Perlen und Edelsteine, zuweilen in kunstreichster Fassung ein. Antiken geschnittenen Steinen wird, unbekümmert um ihren bildlichen Gehalt, gern eine hervorstechende Stelle eingeräumt; byzantinische Emailplättchen, zumeist buntes Ornament oder auch figürliche Darstellungen enthaltend, — in edelsteinartigen Farben, welche zwischen Goldfäden der Fläche aufgeschmolzen sind, bilden eine zu solchem Behuf vorzüglich gesuchte Waare. Das lebhafte Gefallen an diesen Gegenständen des Emails führt im Laufe des Jahrhunderts auch zur selbständigen Aneignung dieser schwierigen Technik.

Hildesheim[4] besitzt merkwürdige Stücke der Art, zum Theil aus dem Anfange des Jahrhunderts, der Zeit Bischof Bernward's angehörig. Als solche sind zu nennen: in der Magdalenenkirche ein von Bernward selbst gefertigtes Goldkreuz mit reichem Schmuck von Steinen und ein Paar phantastisch dekorative Leuchter, aus einer Mischung von Gold und Silber bestehend, von einem Lehrling des Bischofs gearbeitet; im Dom ein silbernes Crucifix mit der trocken starren Figur des Gekreu-

[1] Einige Abbildungen bei Dibdin, Bibliоth. Decameron, I, p. LXXV. — [2] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, IV, II, S. 483. Waagen, Treasures of art, I, p. 141. — [3] D'Agincourt, Malerei, T. 66. — [4] Kratz, der Dom zu Hildesheim.

zigten, wiederum ein Werk seiner eigenen Hand. Aus etwas jüngerer Zeit, ebenfalls im Hildesheimer Dom, zwei Kronleuchter von vergoldetem Kupfer, die ursprünglich reich mit Bildwerk besetzt waren, der kleinere von Bischof Azelin (gest. 1054) gestiftet, der grössere von Bischof Hezilo (gest. 1079), dieser vorzüglich bedeutend, durch seine Ausstattung mit Zinnen und Thürmchen und durch die Inschriftverse als Bild des himmlischen Jerusalem bezeichnet.

Anderes Merkwürdige im Münster von Essen.[1] Ein ansehnliches Goldkreuz ist inschriftlich als Stiftung der schon genannten Aebtissin Theophania (Mitte des Jahrhunderts) bekundet. Es ist reich mit dekorativen Emailtäfelchen bedeckt, deren Form aber erkennen lässt, dass sie ursprünglich zum grossen Theil für andere Zwecke bestimmt, somit ohne Zweifel noch als Handelswaare eingeführt waren. Zwei andere Kreuze ergeben sich (gleich dem im Folgenden zu nennenden Leuchter) als Stiftung einer Aebtissin Mathilde; unter mehreren Aebtissinnen dieses Namens kann hiebei, wie es scheint, nur auf diejenige geschlossen werden, welche gegen Ende des 11. Jahrhunderts lebte. Das eine jener Kreuze hat ein Emailtäfelchen, welches die Aebtissin vorstellt, der ein Herzog Otto das Kreuz selbst darreicht; das andere Täfelchen mit der Darstellung der hl. Jungfrau und der Aebtissin vor ihr; (die letztere in beiden Fällen durch lateinische Inschrift bezeichnet). Das künstlerische Verdienst dieser Täfelchen ist allerdings gering; aber als Belege einer bestimmten Aufnahme der byzantinischen Technik und als frühste sichere Beispiele der Uebertragung derselben auf die Kunst des Occidents sind sie immerhin von Bedeutung. Ein viertes, nicht minder schmuckreiches Kreuz entbehrt der Angabe seines Ursprunges. Ein kolossaler siebenarmiger Leuchter von reich vergoldetem Erz trägt wiederum die inschriftliche Bezeichnung der Mathilde. Stamm und Arme desselben sind mit grossen reich ornamentirten Buckeln versehen und die Lichtteller von ähnlich behandelten Kapitälen getragen, in einem Style von strenger und fein durchgebildeter Classicität, der sich in der Behandlung des Blattornaments ein Zug orientalischen (arabischen) Geschmackes zugesellt, dem Charakter der angedeuteten Spätzeit des 11. Jahrhunderts zumeist entsprechend, zugleich aber von einer völlig seltenen künstlerischen Meisterschaft.

Die Uebertragung der byzantinischen Emailtechnik scheint sodann, gleichfalls zunächst in Deutschland, zu einer anderweitigen Verwendung und Behandlung Anlass gegeben zu haben. Das byzantinische Verfahren ist miniaturartig fein und fast ohne Ausnahme nur bei kleinen Goldtafeln, mit aufgelötheten Fäden, welche die eingeschmolzenen Farben scheiden, angewandt. In Deutschland, und später in andern Ländern (namentlich in Frankreich), ward es gern auf die Ausstattung kupfernen Geräthes übertragen, dessen Gründe für die aufzunehmenden Farben vertieft wurden, während die vergoldeten Ränder zur Scheidung der letzteren (um ihr Zusammenlaufen bei dem Schmelzprozess zu verhüten) erhaben stehen

[1] Abbildungen bei E. aus'm Weerth, Denkmäler, Abth. I, Bd. 2. Vergl. meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt, 1858.

blieben. Für Reliquienbehälter, tragbare Altärchen und anderes Geräth ward die Technik im Laufe der romanischen Epoche vielfach zur Anwendung gebracht. Ein aus Deutschland stammender Reliquienschrein in der Sammlung des Fürsten Soltykof zu Paris wird, neben anderen deutschen Arbeiten, als noch dem 11. Jahrhundert zugehörig, bezeichnet.[1]

Dritte Periode.

Um den Beginn des 12. Jahrhunderts tritt eine neue Entwickelungsepoche des romanischen Styles ein, die bis gegen den Schluss des Jahrhunderts andauert. Es ist die Zeit des Gegensatzes und der Gegenwirkungen zwischen den grossen welthistorischen Mächten, in denen das Leben des Mittelalters beruht, die Zeit des phantastisch-begeisterungsvollen Dranges der Kreuzzüge, der neuen Erhebung des Kaiserthums gegenüber der päpstlichen Allgewalt, des Hervortretens und der Geltendmachung königlicher, feudaler, städtischer Rechte. Es ist die Zeit einer tief erregten Bewegung, und zugleich, in nothwendigem Rückschlage, welcher in einer Regeneration der geistlichen Orden seinen Ausdruck findet, die einer erneuten innerlichen Sammlung. Diese Vervielfältigung der Interessen, diese stärkere Fülle der Bewegung, bei erneuter Vertiefung, theilt sich auch dem künstlerischen Streben mit; die Einfalt des Styles, welche im 11. Jahrhundert vorherrschend war, macht einer reichhaltigeren, lebhafter gegliederten Entwickelung Platz, in welcher das Wesen des Romanismus seinen vollständigeren Ausdruck findet. Die Arbeit des Schaffens vertheilt sich umfangreicher unter die verschiedenen Nationen; die Charaktere der Völker und der einzelnen Stämme gewinnen darin, in dem was ihnen ursprünglich angehört wie in dem, aus der Fremde Aufgenommenen, eine schärfere Ausprägung. Die Architektur ist aber auch in dieser Epoche noch das entschieden Ueberwiegende und Bestimmende, ist es um so mehr, als die Steigerung der Aufgabe zugleich eine Steigerung der Kräfte bedingte, der im Allgemeinen nur auf ihrem Gebiete entsprochen werden konnte. Sie tritt allerdings zu den bildenden Künsten in ein näheres Verhältniss, indem sie ihnen neue und eigenthümliche Plätze zu ihrer Bethätigung darbietet; sie gewinnt gleichzeitig, bei der lebhafteren Erregung der Phantasie (und in einem Wetteifer mit dem, was in der näher gerückten Kunst des Orients üblich war), eine Fülle neuer ornamentistischer Bildungen; aber Beides, Figürliches und Ornamentistisches, fügt sich in fester Gebundenheit, in streng schematischer Fassung, ihrem Gesetze. Gleichwohl fehlt es auch hier wiederum nicht an einzelnen Erscheinnngen, welche die Schranke des Conventio-

[1] Vergl. das Werk von J. Labarte, Recherches sur la peinture en émail, und meinen im Vorigen bezeichneten Aufsatz. (Der französische Name für die nach byzantinischer Art mit aufgelötheten Goldfäden gefertigten Emailarbeiten ist „Emaux cloisonnés", — für die in der occidentalischen mittelalterlichen Technik, mit vertieftem Grunde und erhaben stehen gebliebenen Rändern: „Émaux champlevés" oder „É. en taille d'épargne.")

nellen durchbrechen und sich den in der Architektur waltenden Kräften schon ebenbürtig an die Seite zu stellen wagen.

Architektur.

Die Architektur hatte in den Werken des 11. Jahrhunderts eine starke Grundlage gewonnen; das 12. Jahrhundert baut darauf fort. Das Basilikenschema, wie es dort entwickelt war, bleibt; die Pfeiler- oder Säulenarkaden des Innern haben häufig dieselbe Anordnung. Der Grundriss der baulichen Anlage hat theils die schlichteste Disposition, theils, namentlich in der Chorpartie des kirchlichen Gebäudes, reichere Formen, wozu aber die Motive ebenfalls schon gegeben waren. Als ein neues Formenelement tritt der Spitzbogen hinzu. Er hatte in wenigen vereinzelten Beispielen am Schlusse des 11. Jahrhunderts eine Aufnahme gefunden; der jetzt beginnende lebhaftere Verkehr mit orientalischer Nationalität veranlasste seine häufigere Anwendung, die einstweilen jedoch, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, auf bestimmte Districte der südlicheren Lande eingeschränkt bleibt. Das System gewölbter Decken findet, nach den Landschaften verschieden, eine grössere Verbreitung. Zunächst ist es besonders, wie schon im 11. Jahrhundert, die einfache Form des Tonnengewölbes; die Bekanntschaft mit der Spitzbogenform, die Erkenntniss ihrer grösseren constructiven Zweckmässigkeit, (indem sie einen geringeren Seitendruck ausübt als die halbrunde Bogenform) giebt Anlass, die Tonnenwölbung in derselben Bogenlinie zu bilden; doch geschieht es ebenfalls nur in einzelnen Distrikten. Daneben kommt die Ueberwölbung der Langräume durch Kuppeln (wozu in der Marcuskirche von Venedig das erste bedeutende Beispiel für den Occident gegeben war) mehrfach in Anwendung. Endlich die complicirte Form des Kreuzgewölbes, welches aus sich durchschneidenden Tonnengewölben entstanden war, dessen Druck sich nach unten auf die Ausgangspunkte der einzelnen Gewölbkappen concentrirt und das man bisher nur über schmalere Räume zu spannen gewagt hatte. Ueberall bedingt die Gewölbdecke feste und kräftige Stützen; ihre Gliederung durch Quergurte, welche sich dem Tonnengewölbe unterlegen, welche die Kuppeln tragen und die Felder der Kreuzgewölbe sondern, gab zur Anwendung von Gurtträgern Veranlassung, die in Pilaster- und Halbsäulenform an den stützenden Pfeilern und den Wänden über ihnen vortreten. Durch ein derartiges System, durch mehr oder weniger reiche Ausgestaltung der mit demselben gegebenen Grundmotive, durch die Einreihung von Emporen, Gallerien, sogenannten Triforien, wird eine lebhafte Gliederung der inneren Räumlichkeit gewonnen. Ihr Princip wirkt zugleich auf die Bildung der Arkaden, der Thür- und Fensteröffnungen ein, indem die Bogenwölbung derselben ähnlich getheilt oder abgestuft und in ihren einzelnen Theilen auf ähnliche Weise von belebt vortretenden Einzelstücken getragen wird. Und auch auf das Aeussere, in der festen Wandmasse oder den Wandarkaden, welche schon für deren Theilung beliebt waren, wird dasselbe System gegliederter und gegliedert gestützter Bögen übergetragen.

In der Behandlung der baulichen Einzeltheile gewinnen die verschiedenartigen Grundelemente eine vielfach reichere Ausbildung. Das antikisirende Element findet, in Districten der südlicheren Lande, eine starke und kräftige Belebung, zu Bildungen und zu Combinationen banlicher Theile führend, die sich dem Glanze spät römischer Architektur oft in auffälliger Weise annähern. Die nordische Schnitzmanier prägt sich in demselben Maasse reichlicher und charaktervoller aus, in den Gesimsen durch mancherlei gebrechenes und versetztes Stabwerk, durch kräftige Consolen, welche häufig als dessen Träger angewandt werden, von lebhaft malerischer Wirkung. Wo antike Reminiscenz und nordische Gefühlsweise gegeneinander wirken, findet nunmehr — als sehr charakteristisches Kennzeichen des 11. Jahrhunderts — eine innigere Durchdringung statt. Die Deckgesimse der Pfeiler z. B. haben insgemein nicht mehr die einseitig abschliessende römische Kränzleistenbildung (im Karniesprofil), sondern — in einer lebhafteren Empfindung für ihren ästhetischen Zweck, für ihren Wechselbezug zwischen Stütze und Last — eine charakteristische Kehlengliederung, oft nach dem mehr oder weniger frei behandelten Motive der (umgekehrten) attischen Säulenbasis. Die Basis selbst empfängt auf den Ecken ihres unteren Pfühls einen Vorsprung, zumeist in der Form eines Blattes, welcher sie dem Untersatze inniger verbindet. Die Kapitäle füllen sich, neben der schärfer ausgeprägten und umgrenzten Form des unten abgerundeten Würfels, neben der distriktweise vorkommenden Vervielfachung oder Theilung dieser Form, mit verschiedenartigem Schmuck; das an ihren Flächen ausgemeisselte Blattwerk hat zumeist jene schematisch conventionelle Form. Manches eigenthümlich Barocke und Phantastische findet sich in den Landen des alten Keltenthumes und da, wo keltische Nationalität der übrigen zugemischt erscheint; Byzantinisches und Arabisches in andern Einzelfällen. Für die Ausstattung und wirkungsvollere Hervorhebung des architektonischen Details durch farbige Zuthat fehlt es nicht ganz an Zeugnissen.

Figürlicher Darstellung werden an dem Werke der Architektur, wie schon bemerkt, bestimmte und ausgezeichnete Plätze angewiesen. Bemerkenswerth ist es vornehmlich, dass die Portallünette, das Halbkreisfeld im Einschluss der Wölbung des Portales, welches von dem Thürsturz getragen wird, gern eine bildnerische Ausstattung empfängt, in einfacher Dekoration symbolischen Inhaltes, in mehr oder weniger reich entwickeltem Bildwerk, ein beredtes Zeichen der Bedeutung des Gebäudes für denjenigen, der sein Inneres zu betreten im Begriff ist. In ansehnlichen Distrikten wird besonders auch, wie in einzelnen Fällen schon früher, das Säulenkapitäl zur Aufnahme bildlicher Darstellung benutzt, gleichfalls zur reicheren und inhaltsvolleren Wirkung, doch in demselben Maasse allerdings zur Verdunkelung der architektonischen Kraft, welche in dem Kapitäl einen Ausdruck bekommen soll. Andres Bildwerk an andern Einzelstellen.

Endlich erscheint mancherlei neues System für die Zwecke kirchlicher Anlagen neben dem des Basilikenbaues und neben den aus letzterem hervorgegangenen Hauptformen. Der Centralbau giebt zu verschiedenartigen Anlagen Anlass; zweigeschossige Kapellen, durch Oeffnung des

mittleren Feldes der Zwischendecke in sich verbunden, kommen unter verschiedenen Bedingnissen zur Anwendung. In den Klöstern entwickelt sich ein vielgestaltiger Hallenbau; die Kreuzgangsportiken, welche den Hof des Klosters umgeben, werden schon in reicher und ansehnlicher Weise durchgebildet. Fürstliche Schlossbauten werden, zumal gegen den Schluss der Periode, mit künstlerischem Aufwand ausgeführt; städtische Wohngebäude in einzelnen Fällen ebenso.

Deutschland.

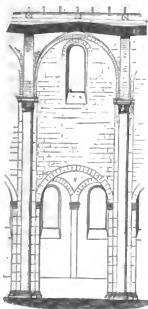
Die deutsche Architektur des 12. Jahrhunderts unterscheidet sich von der des 11. im Allgemeinen weniger durch veränderte Gesammtfassung als durch die Umbildung des baulichen Details und der Dekoration, den im Vorstehenden bezeichneten Verhältnissen entsprechend. Für die Behandlung des baulichen Aeussern kommt das System von Bogenfriesen und Lissenen, zum Theil auch die Anordnung kleiner Arkaden-Gallerien zur oberen Bekrönung der Massen, vorzugsweise in Betracht. Das Basilikenschema mit flacher Decke ist im Allgemeinen noch vorherrschend; das durchgeführte Wölbesystem kommt allerdings vor, zum Theil in sehr bedeutenden Beispielen; doch sind diese nicht häufig und, mit Ausnahme eines Distrikts (des westphälischen), noch vereinzelt. Die Gruppen sondern sich noch, ähnlich wie im 11. Jahrhundert, wenn zum Theil auch veränderte Beziehungen zwischen ihnen einzutreten scheinen.

Am Niederrhein finden sich zahlreiche Beispiele schlichten ungewölbten Pfeilerbasilikenbaues, in vollständiger Erhaltung, in Haupttheilen der Anlage, in späterer Umwandlung, mehrfach mit Emporen über den Seitenschiffen. In Köln gehören hieher: St. Ursula, St. Cäcilia, St. Pantaleon, auch Gross-St. Martin (hier die Arkaden des Schiffes, welche bestimmt auf das entsprechende System schliessen lassen, während das Uebrige später ist und einem abweichenden Systeme angehört.) Anderweit: die Kirchen von Münstereiffel, Lövenich, Altenahr, Hirzenach, Rommersdorf, Ems, Altenkirchen, Metternich, Vallendar, Euskirchen, St. Adalbert zu Aachen. Ebenso, in besonders stattlicher und belebter Durchbildung: St. Matthias bei Trier (1148 geweiht) und St. Florin zu Coblenz.

Daneben hat diese Gegend mehrere Beispiele des Gewölbebaues der in Rede stehenden Epoche, und unter ihnen vorzüglich ausgezeichnete und merkwürdige Monumente. St. Mauritius zu Köln, gegen 1144 gebaut, ist eine schlichte Pfeilerbasilika, den vorgenannten ähnlich, aber mit Kreuzgewölben bedeckt und von vornherein auf eine solche Einrichtung angelegt, zugleich durch einen ansehnlichen Emporenbau auf der Westseite bemerkenswerth. — Die Abteikirche zu Laach,[1] um 1110 begonnen und

[1] Denkmäler der Kunst, T. 45 (1, 2.)

1156 geweiht, hat dieselbe Anlage, aber in grossartigster und edelster Durchbildung, eines der Meisterwerke der gesammten Epoche, eines der charaktervollsten der niederrheinischen Lande, für Einführung des Kreuzgewölbebaues und dessen erste künstlerische Gestaltung wohl ohne alle Ausnahme das bedeutungsvollste Werk. Die räumlichen und die Massen-Verhältnisse des Inneren sind von hoher und klarer Würde, das System durch kräftig und leicht aufsteigende Halbsäulen, welche die Quergurte des Gewölbes tragen, in strengem Adel entwickelt. Die Gesammtanlage des Gebäudes entfaltet sich, durch ein zweites westliches Querschiff mit besonderer Absis und die Ausfüllung desselben mit einer geräumigen Empore, durch einen überaus stattlichen Thurmbau, der in je drei Thürmen über und an der westlichen wie der östlichen Seite emporsteigt, durch die vielfach gegliederte Dekoration des Aeussern mit Wandarkaden, Wandbögen, Bogenfriesen, Pilastern, Lissenen, in reichster Weise. In der Detailbildung zeigt sich vielfach ein glücklicher Sinn für das Organische, zum Theil allerdings dem barocken Wesen der Schnitzmanier zugeneigt, zum Theil in völlig lauteren und gemessenen Bildungen; die noch herbe Festigkeit der Behandlung in beiden Beziehungen ist für die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts besonders bezeichnend. — Die Kapelle von St. Thomas bei Andernach ist ein Werk der Bauhütte von Laach. — Die Abtei-Kirche von Knechtsteden, nach 1134 gebaut, ist eine wiederum bedeutende Gewölbeanlage, mit Kuppel über dem Querbau, im Uebrigen mit Kreuzgewölben. — Die Kirche zu Wissel bei Calcar scheint ganz mit Kuppeln gewölbt zu sein. — Ausserdem gehören hieher die Kirchen von Hochelten bei Emmerich und von Repelen bei Mörs, beide ihrer ursprünglichen Anlage nach, sowie die schlichten Kirchengebäude von Hilden und von Bürrig.


Kirche zu Laach. Inneres System. (Nach Geier und Görz.)

Ein eigenthümlicher Gewölbebau ist ferner die Kirche von Schwarz-Rheindorf,[1] Bonn gegenüber. Ihr Bau war um 1149 begonnen und 1151 geweiht; zwei Decennien später wurde sie erweitert und diese Umänderung 1173 beendet. Die ursprüngliche Anlage war die einer zweigeschossigen Kapelle von kreuzförmigem Grundriss, im Obergeschoss mit einer Kuppel über dem Mittelfelde (und einem darüber emporsteigenden Thurme), im Uebrigen mit Kreuzgewölben bedeckt; im Untergeschoss mit mächtig starken Mauern, in welche innen Nischen hineintreten und über

[1] Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf.

denen aussen, den Fuss des Obergeschosses umgebend, ein Arkadengang angeordnet ist. Bei der genannten Bauveränderung wurde die Kapelle in beiden Geschossen westwärts um mehrere Gewölbfelder verlängert. Sie ist durch die energisch mannigfaltige Durchbildung ihres Details, namentlich durch die malerische Wirkung jenes Arkadenganges, welcher das Untergeschoss bekrönt, und durch den lebhaften Wechsel der, durchweg zwar in strengen Grundformen gebildeten Kapitäle, mit denen seine Säulen geschmückt sind, ausgezeichnet.

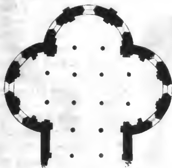


Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Ecke der Arkaden-Gallerie. (Nach Simons.)

Einzeltheile von Gebäuden und besondere Bauanlagen reihen sich an. So die östlichen Abschlüsse (Absiden und Thürme zu ihren Seiten) des Münsters zu Bonn und der Kirche St. Gereon zu Köln, welche der Kirche von Schwarz-Rheindorf gleichzeitig oder wenig jünger erscheinen, das Aeussere mit leichten Wandarkaden, mit Lissenen und Bogenfriesen, die Absiden beiderseits wiederum mit Arkadengallerien gekrönt. — In verwandter Richtung, mannigfaltig in der Form und streng in der Behandlung, die Arkaden des Kreuzganges am Münster zu Bonn und das anstossende Stiftsgebäude, sowie der Kreuzgang bei St. Maria am Kapitol zu Köln. — Ferner: die Chorruine der Kirche auf dem Falkhofe zu Nimwegen; die Anlage der Westthürme von St. Martin zu Münstermaifeld und von St. Victor zu Xanten (noch aus der Frühzeit des Jahrhunderts); die Krypten der Stiftskirche von St. Goar (ebenfalls noch früh) und der Abteikirche von Gladbach; auch Centralbauten, wie die nicht mehr vorhandene Rundkirche St. Martin zu Bonn und der Rest eines Polygonbaues zu Lonnig, welchen aufs Neue eine dem karolingischen Münster von Aachen nachgebildete Anlage kennzeichnet.

Was an niederländischen Monumenten dieser Epoche hier in Betracht kommt, deutet auf ein entschiedneres Festhalten an dem alten Basilikensystem, namentlich auch an dem Säulenbau. So bei den, im

Innern zwar modernisirten Kirchen St. Denis und St. Barthélemy zu Lüttich, von denen die erste in den Schiffarkaden nur Säulen, die andere Säulen und Pfeiler hat. St. Servais zu Maestricht, ebenfalls modernisirt, hat dagegen Pfeiler mit Halbsäulen, St. Jacques zu Gent wiederum nur Säulen, und zwar von eigenthümlich schwerer Bildung. — Ebenso St. Peter zu Utrecht, wo die Schiffsäulen mit einfach schweren Würfelkapitälen, die Säulen der Krypta mit reicherer Dekoration versehen sind. Aehnlich auch die der Krypta von St. Lebuinus zu Deventer. Der Oberbau dieser Kirche, gleich dem von St. Nicolas ebendaselbst, hat in jüngerem Umbau nur geringe romanische Reste bewahrt.



Grundriss der Krypta von Herzogenrade. (Nach de Roisin.)

Einiges Andere zeigt einen näheren Anschluss an deutsch-niederrheinische Elemente der Zeit. Die Krypta der Kirche von Herzogenrade (Rolduc),[1] angeblich vom Anfange des 12. Jahrhunderts, hat in ihren Umfassungsmauern die dreifache Absidenanlage von St. Maria am Kapitol zu Köln, doch in engerem Zusammenschluss. Die Kapelle von St. Nicolas-en-Glain bei Lüttich erinnert in ihrem Chorbau an die niederrheinischen Absiden, auch mit der krönenden Arkadengallerie.

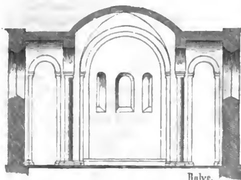
Eine zweigeschossige Kapelle, die des heiligen Blutes, zu Brügge scheint in der ursprünglichen Anlage und deren Behandlung den deutschen Bauten ähnlich zu sein, ist aber in späterer Epoche erheblich verändert worden. — Von der ehemaligen (später umgebauten) Rundbau-Anlage von St. Jean zu Lüttich liegen nur ungenügende Abbildungen vor.

In Westphalen erscheint, zumal in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, das Wölbesystem entschieden vorherrschend. Der Sinn ist diesem constructionellen Bedingniss vorzugsweise zugewandt; in mannigfacher Weise strebt man dahin, mit den Mitteln desselben zu einem festen Zusammenschluss der Räumlichkeit zu gelangen. Für den Grundplan sind die verschiedenartigen Motive der romanischen Basiliken-Anlage maassgebend. Die Behandlung zeigt zumeist eine schlichte Strenge. Es stimmt hiemit überein, dass die Absis zuweilen, statt des üblichen Halbrunds, in rechteckiger Form gebildet wird.

Einfache ungewölbte Pfeiler-Basiliken, der früheren Zeit des Jahrhunderts angehörig, sind die Kirchen von Fischbeck, Kappenberg, Freckenhorst (1129 geweiht). Die von Neuen-Heerse bei Pader-

[1] De Roisin, in den Mittheilungen aus dem Gebiet der kirchlichen Archäologie u. Gesch. der Diöcese Trier, I, S. 116. Vgl. Baudri's Organ f. christl. Kunst, Jahrg. 1860.

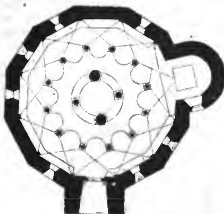
born (1165) hat in ihrem ältesten Theile das System der reinen Säulenbasiliken; die von Wunstorf bei Hannover (später überwölbt) das eines Wechsels von Säulen und Pfeilern. Schlichte Pfeilerbasiliken mit Gewölben sind: die Kirche des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich nach 1165) und die Kilianskirche zu Höxter, beide jedoch, wie es scheint erst im Laufe des Baues für die Wölbung des Mittelschiffes eingerichtet; die Kirche zu Erwitte bei Lippstadt, die Klosterkirche zu Kappel, die Gaukirche zu Paderborn, die Kirchen zu Brenken, zu Berghausen (mit halben Kreuzgewölben über den Seitenschiffen), zu Hüsten bei Arnsberg. — Eine höhere, in verschiedener Weise gegliederte Durchbildung des Pfeiler-Systems für die Zwecke der Wölbung zeigen die Klosterkirche zu Lippoldsberge, die Kirchen zu Gehrden und Brakel, das Schiff der Marienkirche zu Dortmund (mit Kuppelsegmenten über dem Mittelschiff), die Kirche von Dorf Brakel, diese ursprünglich in bemerkenswerth dekorativer Anlage. Sodann der Dom zu Soest, in der Umwandelung seiner älteren Anlage (oben, S. 374) zum Gewölbebau, ausgezeichnet zugleich durch einen grossartigen, eigenthümlich angeordneten Hallen- und Thurmbau auf der Westseite. — Einen Wechsel von Pfeilern und Säulen im innern System, mit Ausbildung der erstern zu Gewölbträgern, haben ihrer ursprünglichen Anlage nach: das Schiff der Petrikirche zu Soest, die Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont, die Kirchen von Steinheim, Rhynern, Aplerbeck. Dieselbe Anordnung, aber in ganz ungewöhnlicher Weise, mit gekuppelten Säulen und zum Theil in zierlicher Durchbildung: die Kirchen zu Hörste, Delbrück, Verne, Boke, Opherdike, Böle.



Querdurchschnitt der Kirche zu Balve. (Nach Lübke.)

Jenes Streben nach unbedingter constructioneller Festigkeit führt ferner, bei einigen kleineren kirchlichen Gebäuden, dahin, von der selbständigen Erhebung des Mittelschiffes (und der Anlage der Oberfenster in demselben) ganz abzusehen. Die Seitenschiffe haben hiebei zumeist schlichte Tonnenwölbungen. Zu nennen sind: die Kirchen von Derne, Balve, Plettenberg, Werdohl, Kirchlinde, die letztere mit Kuppeln über dem Mittelschiff. — Andre werden aus ähnlichem Grunde, in steigender Abweichung von den üblichen Systemen, als zweischiffige Hallen mit einer Mittelreihe von Säulen gebildet. So die kleinen Kirchen von Aplern und Wewelsburg und die Nikolaikapelle zu Soest. — Noch andre, in nicht unbeträchtlicher Zahl, als einschiffige Bauanlagen. Unter diesen ist die Kirche von Idensen als ein Beispiel edler Durchbildung hervorzuheben.

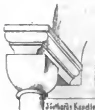
Ansehnliche Krypten, der Zeit gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts angehörig, sind die der Dome von Paderborn und von Bremen.


Grundriss der Kapelle zu Drüggelte. (Nach Blankenstein.)

Ein sehr merkwürdiger gewölbter Polygonbau, aus derselben Zeit, ist die Heiliggrab-Kapelle zu Drüggelte[1] bei Soest, deren Innenraum durch zwei Säulenkreise mit eignen symbolisirenden Beziehungen und mit barockem Schnitzwerk an den Kapitälen gebildet wird. — Eine zweigeschossige Kapelle zu Steinfurt hat völlig einfache Anlage und Behandlung.

Ein Kreuzgangflügel zu Asbeck, schon der Spätzeit des Jahrhunderts angehörig, ist durch zweigeschossige Säulen-Arkaden von reicher Wirkung.

In den mittelrheinischen und den angrenzenden hessischen Landen erscheint wiederum das System der einfachen Pfeilerbasilika, zunächst ohne Ueberwölbung, verbreitet. Die Kirchen zu Ingelheim, Mittelheim, Johannisberg, die zu Konradsdorf in der Wetterau, die bemerkenswerthen Reste der Kirche von Lorsch (geweiht 1130) und der von Höningen in der Hardt (gestiftet 1120) gehören hieher. Ebenso die ansehnliche Kirche des Cistercienser-Klosters Eberbach, gegründet um 1150, geweiht 1186, die im Fortgange des Baues mit einer gewölbten Decke versehen ward. — Auch die angeblich 1159 geweihte Kirche zu Ilbenstadt in der Wetterau, die aber durch lebhafte und wechselnde Gliederung der Pfeiler und Bögen des Schiffes schon eine Neigung zu fortschreitender Entwickelung zeigt.


Gotthardskapelle zu Mainz. Säulenkapitäl und Architrav der äusseren Arkaden. (Nach v. Quast.)

Ein merkwürdiger Baurest aus der Frühzeit des Jahrhunderts ist der alte Thurmbau der Stiftskirche zu Wetzlar (im Einschluss der späteren, unvollendeten Thurmanlage), seltsam aus schwarzem Basalt aufgeführt, dem sich die Einzeltheile aus rothem Sandstein einreihen. Aus letzterem Material namentlich, in phantastischer Behandlung, die Arkade des Portals.

Dann sind zwei doppelgeschossige Kapellen zu nennen. Die eine ist die 1138 geweihte St. Gotthardskapelle neben dem Dom zu Mainz,

[1] Vergl. Giefers, drei merkwürdige Capellen Westfalens; und Blankenstein, in der Berl. Zeitschr. für Bauwesen, IV, S. 397.

unten im Innern mit Pfeilern, oben mit Säulen, auf zwei Seiten des Aeussern mit einer Arkadengallerie gekrönt. Klassische Reminiscenzen (wie sie an der Ostseite des Domes von Mainz am Schlusse des 11. Jahrhunderts in neuer Belebung erschienen waren) mischen sich hier mit barbaristisch rohen Formen unorganisch durcheinander. — Die zweite Doppelkapelle, in edlerer Anlage ihrer Gliederung, ist die von Niederweissel in der Wetterau.

Der Dom zu Mainz war in den Jahren 1081 und 1137 von Bränden heimgesucht worden, welche zu Herstellungen Anlass geben mussten.



Innere Ansicht des Domes zu Speyer, vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Chapuy.)

Die Deckgesimse der Schiffpfeiler deuten, den eingemeisselten Gliederungen zufolge, welche mit denen der Gotthardskapelle zum Theil übereinstimmen, auf eine mit dem Bau der letzteren ungefähr gleichzeitige Reparatur. Ob und wieweit dabei schon eine Gesammtüberwölbung erfolgte, ist unklar. Später sind abermals neue und durchgreifende Herstellungen und Neubauten an dem Dome ausgeführt worden.

Der Dom zu Speyer wurde nach einem Brande von 1159 mit jener durchgefühlt machtvollen Ueberwölbung versehen, die sich, mit den hin-

zugefügten tragenden Gliedern, dem vorausgesetzt beibehaltenen alten Pfeilersystem in so eigenthümlich harmonischer Weise anschliesst. (Vergl. oben, S. 371.) Derselben Epoche gehört, in den charakteristischen Typen des 12. Jahrhunderts, die St. Emmeramskapelle auf der Südseite des Domes an. Andres Bedeutende ist auch hier später.

Der Dom zu Worms [1] wurde an der Stelle eines älteren Gebäudes zu Anfange des 12. Jahrhunderts neugebaut und 1110 geweiht, später erneut und 1181 abermals geweiht, aber erst noch später (in der Schlussepoche des romanischen Styles) vollendet. Das System seines Inneren stimmt, der Hauptsache nach, mit denjenigen Motiven überein, welche in dem Dom von Speyer nach Ausführung der dortigen Ueberwölbung vorlagen, doch in soferne einheitlicher, als dasselbe hier von vornherein auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, während dagegen im Einzelnen



Ansicht des Domes zu Worms. (Nach Gladbach.)

mehr Willkürliches sich findet und die Behandlung des Details, in einem Gemisch schwerer und leichter Gliederungen, ein geläutertes Kunstgefühl vermissen lässt. Ueber der mittleren Vierung des östlichen Querschiffes steigt eine Kuppel empor; eine zweite auf der Westseite des Gebäudes, der sich eine (in der spätromanischen Epoche ausgeführte) Westabsis vorlegt. Im Uebrigen scheinen auch hier Einzelstücke aus älteren Anlagen beibehalten. Die Ostabsis, innen halbrund, ist im Aeussern (mit starken, wohl auf den Gewölbedruck berechneten Eckmassen) viereckig, mit Rundthürmen auf den Seiten; auch die Westabsis tritt zwischen Rundthürmen vor. Das Aeussere des Gebäudes hat durch diese Anordnungen in seiner Gesammtheit ein Gepräge kühner und erhabener Festigkeit, dem sich die reich angewandte Einzelgliederung unterordnet, das trotz der Spättheile (mehr als es bei der Gesammterscheinung der vorgenannten Dome der Fall ist) den Charakter des 12. Jahrhunderts festhält und die günstigste Wirkung hervorbringt.

[1] Denkm. d. Kunst, T, 45 (5, 6).

Einige Schlossruinen aus der späteren Zeit des Jahrhunderts zeigen in Fenstern, Portalen, Arkaden-Gallerieen, in Wandgetäfel und den Resten von Pracht-Kaminen ein phantastisches Behagen, eine Verwendung der reichsten Schmuckformen, deren die Zeit mächtig war, zur würdigen und glanzvollen Ausstattung der Herrschersitze. Die Ruinen des Kaiserpalastes zu Gelnhausen, die des Schlosses von Münzenberg, in deren Dekorationen sich Etwas von normannischem Geschmack ankündigt, sind die vorzüglichst ausgezeichneten. Die Ruine des Schlosses von Seligenstadt ist minder reich.

Das Wenige, was bis jetzt über die Monumente von Lothringen und der Freigrafschaft Burgund vorliegt, scheint auf eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der rheinischen Architektur, namentlich der des Mittelrheins, zu deuten. Insbesondere scheint die Kathedrale von Verdun, im inneren System mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern, der Anlage der mittelrheinischen Dome zu entsprechen. Aehnlich, in eigenthümlich zierlicher Durchbildung des Systems die (schon spätere?) Kirche von St. Dié; auch die von Champ-le-Duc. Ebenso die Kathedrale von Besançon, 1148 geweiht, die aber in grossen Theilen ihres Baues erst der gothischen Epoche angehört.

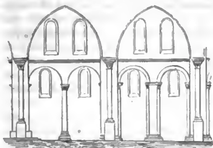
In Franken erscheint der schlichte Basilikenbau, ohne Gewölbe, vorherrschend. Die schon 1109 geweihte Jakobskirche zu Bamberg ist eine Säulenbasilika mit Würfelknaufsäulen; (eines der Kapitäle mit arabischem Blattwerk). Ebenso, ihren älteren Theilen nach, der 1136 geweihte Münster vom Kloster Heilsbronn. — Andre sind Pfeilerbasiliken. So die (verbaute) Klosterkirche von Breitenau mit reicher Choranlage und breiter Vorhalle zwischen zwei Westthürmen;[1] die von Vessera (mit späterem Westbau); der grossartige, im Innern modernisirte Dom zu Würzburg, 1189 geweiht, und die dortige Schottenkirche St. Jakob. Auch der, der Spätzeit des Jahrhunderts angehörige Schiffbau der Kirche vom Kloster Michelsberg zu Bamberg.

Doch haben zwei fränkische Monumente dieser Epoche wiederum das Wölbesystem, beide in sehr eigenthümlicher Anwendung und Behandlung. Das eine ist die 1157 gegründete Kirche des Cistercienser-Klosters Bronnbach bei Wertheim. In den Arkaden ihres Schiffes wechseln Pfeiler, denen Säulen als Gurtträger des Gewölbes vorgelegt sind, theils mit freistehenden Säulen, theils mit schwächeren Pfeilern. Die Detailbildung ist reich und würdig, völlig der deutsch-romanischen Architektur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsprechend. Die Ueberwölbung dagegen zeigt südfranzösischen Einfluss. Das Mittelschiffgewölbe ist spitzbogig, ein Tonnengewölbe, welches durch einschneidende Stichkappen der Kreuzwölbung sich annähert; die Seitenschiffgewölbe werden je durch ein

---

[1] Vgl. W. Stock in den vom Hannover'schen Architektenverein herausgegebenen Baudenkmälern Niedersachsens. IV. Heft. Taf. 27 u. 28.

Halbtheil derselben Anordnung gebildet. — Das zweite Monument ist die Stiftskirche zu Fritzlar, nach 1171 erbaut. Sie zeigt, in der Behandlung des Aeussern und des Innern, eine auffällige Verwandtschaft mit dem Dom von Worms; aber das System ist wesentlich verschieden; die Pfeiler, gegliedert und wechselnd schwächer und stärker, sind bereits durch Spitzbögen verbunden, wohl das frühste Beispiel der Art in Deutschland, und auch die Ueberwölbung ist spitzbogig, in Formen, welche schon mehr der Schlussperiode des Romanismus entsprechen. Die ansehnliche Krypta hat das charakteristische Gepräge der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts. (Die westliche Vorhalle hat abweichende Behandlung; sie ist ein glänzendes Werk der romanischen Schlussperiode.)



Kirche zu Bronnbach. Inneres System.

Eine schlichte Rundkapelle, welche dem 12. Jahrhundert anzugehören scheint, ist die von Altenfurt bei Nürnberg.

Die sächsische Architektur des 12. Jahrhunderts folgt fast ausschliesslich dem reinen Basilikensystem, theils mit Säulen, theils mit Pfeilern. Die Anlage von Gewölben über den Hochräumen kommt nur ausnahmsweise vor. Aber dieses überlieferte System bereichert sich nicht selten durch eigenthümliche Gestaltung des Chorraumes, an dessen Seiten sich zumeist Nebenkapellen oder seitenschiffartige Nebenräume, welche mit dem Mittelraume wohl durch eigenthümlich geordneten Arkadenschmuck in Verbindung stehen, anlehnen; die Halle der Westseite gewinnt mehrfach eine schmuckreiche Ausstattung, und vorwiegend zeigt sich das Bestreben, durch mannigfaltige Entwickelung des Details und dekorative Behandlung desselben, eine erhöhte Durchbildung zu gewinnen.

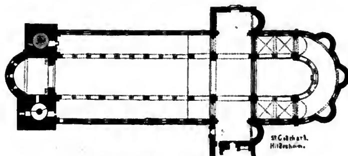
Einige der schon erwähnten sächsischen Monumente bezeichnen den Uebergang aus der Richtung des 11. Jahrhunderts in die des 12. U. a. gehören zu diesen die im J. 1129 geweihte Schlosskirche zu Quedlinburg (S. 376) und der nach 1073 ausgeführte Schiffbau der Stiftskirche zu Gandersheim (S. 375). Den letzteren entspricht, in verwandter Behandlung, die Kirche des benachbarten Klus, 1124 geweiht.

Ein charakteristisches Werk der Frühzeit des 12. Jahrhunderts ist die seit 1105 gebaute Kirche von Paulinzelle,[1] eine reine Säulenbasilika von strenger Formation, mit rhythmisch festem Gesimseinschlusse der Arkadenbögen des Innern. Eine ansehnliche Pfeilervorhalle auf der Westseite, über der eine geräumige Empore angeordnet war, sammt dem aus

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (4, 5).

der Halle in die Kirche führenden Portale ist Hinzufügung aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ihr schliessen sich, durch besondere Eigenthümlichkeiten der Choranlage ausgezeichnet, die Kirchen von Hamersleben und von Bursfelde an. In der letztern wechseln Säulen und Pfeiler. Dasselbe ist bei der um 1130 errichteten (und durch jüngere Einbauten veränderten) Kirche von Hecklingen [1] und bei der von Frose der Fall. Die erst nach 1170 errichtete Kirche von Mannsfeld ist eine schlichte Säulenbasilika.

Eine sehr ansehnliche, durch eigenthümliche Weise der Anordnung ausgezeichnete Basilika ist die nach 1133 erbaute Kirche St. Godehard zu Hildesheim. Ihr Chor, noch vor der Mitte des Jahrhunderts und in schlichteren und strengeren Formen ausgeführt, hat eine säulengetragene Absis und einen Umgang um dieselbe, an dessen äusserer Wand kleine Absidennischen hinaustreten, derjenigen Anordnung entsprechend,



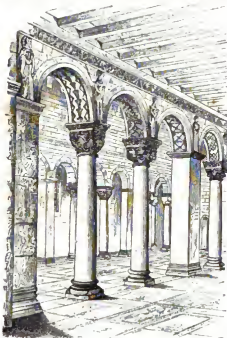
Grundriss von St. Godehard zu Hildesheim. (Nach Hase.)

welche in der französischen Architektur des 12. Jahrhunderts vorherrscht; (vergl. unten). Das Schiff ist jünger und mit sehr schlanken Säulen (je zwei mit einem Pfeiler wechselnd) und reicherer Ausstattung versehen. Ebensolcher Ausstattung erfreut sich auch das Aeussere des Gebäudes. — Ihr folgte die Erneuung des Schiffbaues von St. Michael, ebendaselbst, geweiht 1186. Die schlichten strengen Säulen des alten Baues (oben, S. 375) wurden grösstentheils durch andre ersetzt, welche phantastisch üppige, schmuckreiche Kapitäle tragen; auch ornamentistische Stuckbekleidung, besonders in den Laibungen der Bögen, wurde beigefügt. (Ein neuer Westchor wurde noch später, in der Schlussperiode des Romanismus, zur Ausführung gebracht.)

Dann ist eine Anzahl von Pfeilerbasiliken, ohne Wechsel mit Säulen, zu nennen. So, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die einfach behandelten Kirchen: St. Peter und Paul (die Kirche auf dem Frankenberge) zu Goslar, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt (später überwölbt), die Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Fredelsloh, die von Marienthal, die (verbaute) Kirche zu Oberndorf in Thüringen, die (später durchgreifend umgewandelte) von Pforte (Schulpforte). — Als

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (1).

ursprünglich schlichte Pfeilerbasiliken, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gegründet, erscheinen ferner die Kirchen von Königslutter und die vom Kloster Petersberg bei Halle, (die Pfeiler der letztern achteckig); beide empfingen in der Spätzeit des Jahrhunderts neue Chöre von stattlich durchgebildeter, überwölbter Anlage. (Der Chorbau von Petersberg gehört der Zeit von 1174—84 an; die Kirche ist in jüngster Zeit, im alten Style, völlig erneut worden.) Aehnliche Choranlage zeigt die sehr verbaute Laurentiuskirche bei Schöningen, unfern von Helmstädt. — Eigenthümlich gegliederten Pfeilerbau zeigen das Schiff der Marienkirche



Innere Ansicht von St. Michael zu Hildesheim. (Nach Gladbach.)

zu Magdeburg, das sich den beibehaltenen älteren Theilen (oben, S. 375) anschloss, später aber wieder umgewandelt ward, und die (verbaute) Peterbergkirche zu Erfurt.

Die Kirchen zu Gandersheim (oben, S. 375) und zu Drübeck (S. 377) wurden in der spätern Zeit des 12. Jahrhunderts für die Zwecke einer Gewölbanlage umgebaut, die letztere mit der Hinzufügung üppig phantastischer Dekorationsformen, wobei man sich sogar veranlasst fand, die strenger gebildeten Kapitäle des alten Baues mit einem Stucküberzug zu versehen und in diesem die der neuen Geschmacksrichtung entsprechenden Formen zur Ausführung zu bringen. (Abermals später sind über beide Kirchen noch andere erhebliche Veränderungen ergangen.) Die Reste der Kirche zu Mönchen-Lohra deuten auf eine schon ursprüngliche Gewölbanlage.

Unter den zuletzt genannten Monumenten finden sich bereits mehrfache Uebergänge zu der Behandlungsweise der romanischen Schlussepoche. In dieser Beziehung ist hier noch die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg anzuführen, eine Pfeilerbasilika mit gewölbtem Chorraum, die in der feinen Eckgliederung der Pfeiler, in den anderweitigen Elementen einer schmuckreichen Ausstattung schon überwiegend dem Charakter jener Schlussepoche entspricht. (Im folgenden Abschnitt ist hieran wieder anzuknüpfen.)

Eine Abweichung von der üblichen Basilikenanlage zeigt die Schlosskirche zu Querfurt, eine schlichte Kreuzkirche ohne Seitenschiffe, mit einer Kuppel über der Mitte. — Einschiffige Landkirchen finden sich mehrfach. — Ein sehr ausgezeichnetes Werk ist die zwischen 1156 und



Säulenkapitäl der Portalhalle des Domes von Goslar. (F. K.)

1180 ausgeführte Schlosskapelle zu Landsberg[1] bei Halle, eine Doppelkapelle mit der Oeffnung in der zwischen beiden Geschossen befindlichen Gewölbdecke, in durchgebildet reicher, doch überall noch in der üblichen strengen Form gehaltenen Ausstattung.

Andre Reste kommen für ähnliche Weisen dekorativer Behandlung in Betracht: die merkwürdigen Krypten und kryptenartigen Einbauten in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die in das südliche Seitenschiff eingebaute sogenannte Busskapelle, aus der früheren Zeit des Jahrhunderts, (die kleine Krypta im östlichen Chortheile erheblich später), und die Reste des Kreuzganges ebendaselbst; die schmuckreiche Krypta der

[1] Vergl. Stapel, die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg.

im Uebrigen zumeist zerstörten Kirche zu Riechenberg bei Goslar; die ähnlich behandelten mittleren Theile der Krypta des Domes zu Naumburg; eine thurmartige Kapelle zu Göllingen, mit einer Krypta, deren Gurtbögen, an orientalische Architektur anklingend, in Hufeisenform gebildet sind; die Krypta der Bartholomäikirche zu Altenburg; Fragmente der Baulichkeiten vom Kloster Georgenthal in Thüringen; Klostergebäude zu Huysburg, namentlich der Bibliotheksaal, und zu Ilsenburg, namentlich der Kapitelsaal. Auch die vom Dome zu Goslar stehen gebliebene Vorhalle, mit einer durch phantastische Sculptur ausgezeichneten Portalsäule.

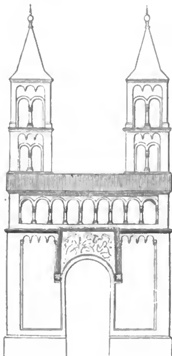
Unter den süddeutschen Monumenten des 12. Jahrhunderts ist zunächst die Gruppe des Oberrheins, mit Einschluss der nordschweizerischen Monumente, von eigenthümlicher Bedeutung. Auf wenig entwickelter künstlerischer Grundlage zeigen sich hier, bei einer zum Theil lebhaft dekorativen Richtung, manche Besonderheiten der Behandlung, die auf verschiedenartige Einflüsse zu deuten scheinen. Einiges erinnert an die Motive britischer Architektur, zugleich in einer eigenen barbaristischen Fassung, deren Züge bis in die Districte der französischen Schweiz (siehe unten) zu verfolgen sind. Es ist vielleicht nicht ganz unstatthaft, hiebei an eine nationale Einwirkung der sogenannten Schottenklöster (eigentlich Sitze irischer Missionen), deren mehrere sich in jener Gegend vorfanden, an ein gleichzeitig entgegenkommendes Auftauchen der Reste altkeltischen Nationalgefühles (das sich namentlich in jenen Monumenten der französischen Schweiz auszusprechen scheint) zu denken. Anderes deutet auf norditalische Einflüsse. Bestimmtere Aufschlüsse hierüber werden indess von gründlicheren Untersuchungen der Monumente jenes Districts, als bis jetzt vorliegen, abhängig zu machen sein.



Kapitäl im Westbau der Kirche zu Maursmünster. (Nach Gailhabaud.)

Einige Monumente sind Säulenbasiliken im allgemein üblichen deutschen Charakter. So die Georgskirche zu Hagenau im Elsass, die Kirche zu Schwarzach, die (nur in Resten vorhandene) Stephanskirche zu Strassburg, der Münster zu Schaffhausen, die (neulich abgerissene) Kirche von Petershausen bei Constanz. Einen Wechsel von Pfeilern und Säulen haben die Kirchen von Surburg und von Lutenbach im Elsass. Die Ruine der Kirche von Alspach, ebendaselbst, rührt von einer Pfeilerbasilika, mit gegliederter Pfeilerbildung, her. — Der Münster von Constanz ist eine Säulenbasilika, aber mit achtseitigen Würfelkapitälen, die, in nicht harmonischer Verbindung mit dem Uebrigen, an englischen Geschmack erinnern. (Die Kirche war zwischen

1052—68 erbaut; die vorhandenen älteren Theile rühren jedenfalls von einem erheblich jüngeren Neubau her.) — Verwandte Kapitälbildungen, verbunden mit phantastisch schnitzartigen Dekorationen, finden sich wiederum im Elsass: an dem sehr eigenthümlichen mächtigen Westbau der (im Uebrigen späteren) Kirche von Maursmünster (Marmoutier), und in der Kirche von Rossheim, einem Gewölbebau, in dessen Innerem Pfeiler als Gewölbstützen mit schweren Säulen wechseln, während hier, besonders im Aeussern, sich Anklänge an lombardisch-romanische Architektur finden. — Andere Anklänge derselben Art ergeben sich in dem Bau des Grossmünsters zu Zürich, einer gewölbten Pfeilerbasilika mit Emporen über den Seitenschiffen. Zugleich ist hier eine Fülle sculptirter Dekorationen, in denen abermals ein starker, abenteuerlich phantastischer Zug durchgeht und die schon auf den Uebergang in die Schlussepoche des Romanismus zu deuten scheinen.



Das innere Thor der Abtei Komburg. (Nach den Jahresheften des Württ. Alterth.-Vereins.)

Mancherlei Alterthümliches und Barockes (zum Theil etwa noch dem 11. Jahrhundert angehörig?) zeigt sich in den kirchlichen Resten der Insel Reichenau, namentlich denen von Unter- und von Ober-Zell. — Den Charakter schlichter Strenge haben die Arkaden des Kreuzganges bei dem Münster von Schaffhausen, — während der Kreuzgang des Grossmünsters von Zürich allen Uebermuth der angedeuteten phantastischen Elemente zur Erscheinung bringt. Der letztere jedoch ist schon mit Bestimmtheit der romanischen Schlussepoche zuzuschreiben. (Vergl. unten.)

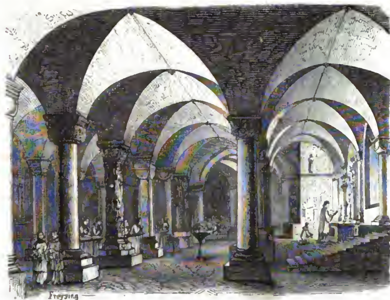
In Schwaben erscheint im Laufe des Jahrhunderts schlichtester Basilikenbau. Die Kirche auf Klein-Komburg ob Steinbach bei Schwäbisch-Hall, 1108 gegründet, ist rohe Säulen-Basilika. Die kleine Aureliuskirche zu Hirschau hat ebenfalls Säulen. So auch, in stattlicher Anlage und in zum Theil reicherer Ausbildung, welche schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts deutet, die Kirche von Alpirsbach. — Einfache Pfeilerbasiliken sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die 1178 geweihte Kirche von Maulbronn,[1] die (sehr veränderte) von Beben-

[1] Eisenlohr, Mittelalterl. Bauwerke im südwestl. Deutschland.

hausen, die von Dettingen, die Pelagiuskirche zu Rottweil-Altstadt, die Altstädter-Kirche zu Pforzheim, die bischöfliche Kirche zu Rottenburg am Neckar. — Eine Basilika mit leichten, zierlich gegliederten Pfeilern, wiederum eines der jüngeren Gebäude dieser Epoche, ist die Stiftskirche zu Sindelfingen.

Einige Monumente, wie die einschiffige Kirche von Plieningen bei Stuttgart und der Thurm der Kirche von Abtsgmünd, sind durch besondre Elemente dekorativer Ausstattung bemerkenswerth. — Sehr eigenthümlich ist der innere Thorbau der Benediktiner-Abtei Komburg bei Schwäb. Hall, der eine glückliche Nachbildung fester spätrömischer Thor-Anlagen mit den Formen der romanischen Architektur des 12. Jahrhunderts zeigt.

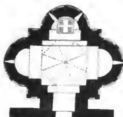
Bayern hat aus dieser Epoche fast nur Pfeilerbasiliken, zumeist, wie es scheint, von sehr einfacher Anlage, mehrfach aber mit dekorativen



Krypta des Domes von Freising. (Nach D. Quaglio.)

Einzelstücken, Portalen und andern Theilen, von reich phantastischer dekorativer Ausstattung. Die Mehrzahl derselben ist im Innern modernisirt. Zu denen, die hievon frei geblieben, gehört die Klosterkirche von Petersberg in Oberbayern, ein höchst einfacher Bau mit ein Paar rohen Säulen in den Schiffarkaden. Dann der stattliche Münster von Biburg, der 1150 geweiht, aber 1228 durch Brand beschädigt wurde und von dem es fraglich ist, ob und wie Vieles noch der Anlage vor dem Brande angehört. — Anderweit sind zu nennen: die Klosterkirche von Prüfening, die Peterskirche in der Altstadt von Straubing, die Pfarrkirchen zu

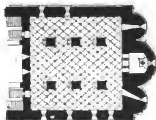
Aiterhofen, Pfaffenmünster und Windberg, (1142—67), die Jakobskirche bei Plattling, der Dom zu Freising (1160 begonnen, 1205 geweiht), die Münsterkirche zu Mosburg (1170—1176 erbaut, nach 1207 hergestellt und 1212 neu geweiht), die Zenokirche zu Isen, deren Portal zwischen 1177 und 1212 fällt. Unter dem Chore des Domes von Freising befindet sich eine geräumige Krypta, deren Säulen und Pfeiler den lebhaftesten Wechsel dekorativer und symbolisirend phantastischer Behandlung zeigen, in einer Weise, dass sich die Strenge der architektonischen Grundform gelegentlich ganz in ein ungeheuerliches Sculpturwerk auflöst.


Allerheiligen Capelle-Regensbg.

Grundriss der Allerheiligenkapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Von Einzelresten und kleineren Monumenten des 12. Jahrhunderts ist Verschiedenes von St. Emmeram zu Regensburg anzuführen, namentlich die mit einigem Aufwande, doch in etwas barbaristischer Behandlung ausgeführte Vorhalle vor dem alten Nordportal (oben, S. 399); und die Allerheiligenkapelle, ebendaselbst, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, ein viereckiger kuppelgewölbter Bau mit einer Eingangshalle und drei Absiden.

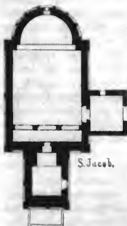
In den österreichischen Landen kommen einzelne grossartige Basiliken-Anlagen in Betracht. So die Kirche St. Peter zu Salzburg, 1127—31 erbaut, in deren (modernisirtem) Innern Pfeiler und Säulen wechseln, und deren zierliches Westportal jedoch, italienischen Einfluss bezeugend, der spätromanischen Epoche angehört. — So der ansehnliche Dom zu Sekkau in Ober-Steiermark, aus der Mitte des Jahrhunderts, die Klosterkirche von St. Paul im Lavant-Thale und der Dom von Gurk in Kärnten, Beides Pfeilerbasiliken aus der Spätzeit des Jahrhunderts. Der Dom von Gurk ist durch eine sehr ausgedehnte Krypta ausgezeichnet, deren Wölbungen, ausser durch die niedergehenden Pfeiler des Oberbaues, durch eine Zahl von 100 freistehenden Säulen, mit leichten Würfelkapitälen getragen werden, eine Magie des räumlichen Eindruckes hervorbringend, die, in solcher Art, ohne Gleichen ist.


Grundriss der Krypta des Domes von Gurk. (Nach v. Quast.)

Andre Pfeilerbasiliken von einfacher Behandlung, zum Theil schon dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Eberndorf, Viktring, Oberndorf (Propstei Griventhal) in Kärnten, zu Henersdorf im Erzherzogthum Oesterreich, u. s. w. — Von runden Kirchhofskapellen, die im Oesterreichischen häufig vorkommen, dürften mehrere schon dieser Periode angehören. (Die ausgezeichneteren tragen das Gepräge der romanischen Schlusszeit.)

Die Formen deutsch-romanischer Architektur wurden auf die slavischen Grenzlande übertragen. Doch ist das, was der Epoche des 12. Jahrhunderts angehört, noch gering und ohne den Ausdruck eines lebendigen künstlerischen Gefühls.

Böhmen hat verschiedene Reste der Art. Die Krypta der Stiftskirche St. Wenzel zu Alt-Bunzlau ist ein Bau von urthümlich roher Beschaffenheit; aber die Basen ihrer Würfelknaufsäulen sind schon mit der jüngeren Form des Eckblattes versehen. — St. Georg auf dem Hradschin zu Prag ist eine ebenfalls ziemlich rohe Basilika mit Pfeilern und Säulen und mit kleinen Emporen-Arkaden, angeblich theils vor einem Brande von 1142, theils nach demselben ausgeführt. Andre romanische Reste in St. Peter und Paul, ebendaselbst, auf dem Wyssehrad. — Die Krypta der Stiftskirche zu Doxan rührt von einer 1144 gegründeten Bauanlage her. — Basilikenbauten sind im Uebrigen selten. Ob die Basilika zu Mühlhausen bei Tabor noch dieser Epoche angehört, muss, in Ermangelung näherer Angaben über ihre Eigenthümlichkeit, dahingestellt bleiben. — Kleine einschiffige Kirchen, unter denen sich die von St. Jakob durch schmuckreiche Ausstattung auszeichnet, und Rundkapellen finden sich häufiger, einige der letzten Art in Prag.



Grundriss der Kirche von St. Jakob. (Nach Wocel.)

In Mähren mag die Rundkapelle der alten Markgrafenburg zu Znaim noch aus dem 12. Jahrhundert herrühren.

Schlesien hatte in der 1149 geweihten und 1529 abgerissenen St. Vincenzkirche zu Breslau eine bedeutende Säulenbasilika. (Ein an ihr erhaltenes Portal, an die Maria-Magdalena-Kirche übergetragen, ist jedoch spätromanisch.) Der Dom von Breslau, nach 1148 erbaut, zeigt in seinen ältesten Theilen das System der Pfeilerbasilika.

In Polen ist die Kirche von Kruschwitz, zwischen Gnesen und Thorn, als ansehnliche Pfeilerbasilika anzuführen.

In den flachen Nordlanden, den brandenburgischen Marken, Pommern, den mecklenburgischen Landen, erscheint der Mangel geeigneten Hausteins von wesentlichem Einfluss auf die bauliche Behandlung. Nur selten bot sich die Gelegenheit, Sandstein auf Wasserstrassen hinabzuführen. Der einfach massenhafte Unterbau der Westseite des Domes von Havelberg, vom Jahr 1170, ist ein derartiger Sandsteinbau. Statt dessen bediente man sich der Granitgerölle, an dem jene Gegend reichlichen Vorrath hatte; aber die Härte des Materials liess es nicht zu einer entwickelten Formenbildung kommen. Die Todtenkirche zu Loburg, ostwärts von Magdeburg, ist eines der alterthümlichsten unter diesen Granitgebänden, eine rohe Basilika mit schweren viereckigen,

achteckigen und runden Pfeilern. Der Untertheil der Nordwand des Querschiffes am Dom von Cammin in Pommern, mit einfach schwerem Portale, gehört ebenfalls zu den ältesten Resten solcher Art. Auch einzelne schlichte Landkirchen aus Granit mögen noch der in Rede stehenden Epoche angehören. — Ein handlicheres Material gewährte der gebrannte Ziegel, dessen Anwendung in diesen Gegenden in den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts beginnt. Die streng alterthümliche Klosterkirche von Krewese in der Altmark (seit 1157), die einen Wechsel von Säulen und Pfeilern zeigt, hat im Wesentlichen noch den massigen Granitbau, der sich indess schon mit dem Backstein dekorativ zu verbinden sucht. In reinem Backsteinbau ist wohl das frühste der vorhandenen Monumente der Art der Schiffbau des Domes zu Lübeck, vom Jahr 1170, eine massige Gewölbanlage mit gleich hohen Schiffen, auf schmucklos schlichten viereckigen Pfeilern. Für noch älter galt die nicht mehr vorhandene Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg,[1] ein zweigeschossiger Viereckbau mit Absiden an jeder Seite und Thürmen über den Eckräumen; eine Kirche an dieser Stelle wird schon 1165 als vorhanden erwähnt. In der Technik des Ziegelbaues bildeten sich charakteristisch eigenthümliche Formen aus; die Marien- oder Dammkirche zu Jüterbog und die Klosterkirche von Jerichow enthalten, wie es scheint, die ältesten Beispiele solcher Behandlung, die letztere, in ihren Haupttheilen wohl noch dem um die Mitte des 12. Jahrhunderts ausgeführten Bau angehörend,[2] mit würfelartigen Kapitälen, deren Eckseiten (statt der im Steinbau üblichen Rundung) schräg abgeschnitten sind, eine im Ziegelbau dieser Gegenden zumeist beliebte Form. Aber diese ganze Stylgattung darf wesentlich der spätromanischen Epoche zugezählt werden; das Nähere daher im folgenden Abschnitte.

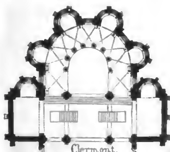
Frankreich.

In Frankreich empfängt das Wölbesystem — mit einem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff und mit Halbtonnengewölben über den Seitenschiffen, — das in den südlichen Districten bereits im 11. Jahrhundert zur Anwendung gekommen war, erhöhte Ausbildung und wachsende Verbreitung. Auch die Bedeckung der Innenräume durch Kuppeln findet Beifall, ebenso, obschon in selteneren Fällen, die Anwendung des Kreuzgewölbes über den Hochräumen, während der Bau flachgedeckter Basiliken sich auf engere Kreise (der nördlichen, und namentlich der nordöstlichen Districte) einschränkt. In der Ausführung wird vorwiegend an klassischen Grundmotiven festgehalten, theils in strengerer Fassung, in unbedingter Wiederaufnahme der Formen des antiken Systems, theils in dekorativ freier, oft üppig spielender Behandlung. Consolengesimse bilden eine für das Aeussere besonders charakteristische Form, während Rund-

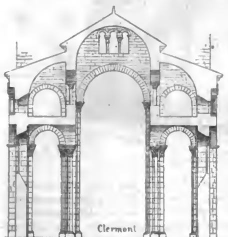
[1] Vergl. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Kunst in den Brandenb. Marken. — v. Stillfried-Rattonitz, der Schwanenorden, Ausg. 2. — F. Adler, Mittelalterl. Backstein-Bauwerke. Heft I. — [2] Vgl. Adler, Backsteinbau etc. Heft III.

bogenfriese zu den Ausnahmen gehören. Nordische Schnitzmanier findet nur in bedingtem Maasse zumeist nur an vereinzelten Bautheilen Eingang; Phantastisches im Sinne der nordischen Kunst erscheint vorzugsweise nnr in der späteren Zeit des Jahrhunderts.

Einer der wichtigsten Centralpunkte für die Durchbildung des französischen Romanismus ist das Gebiet der **Auvergne**. Das von der Tonnenwölbung abhängige System entfaltet sich hier in ebenso klarer nnd gemessener Gesammtanlage, wie mit den Elementen glanzvoller Ausstattung, in welcher sich die gegebenen Motive zur eigenthümlichsten Wirkung verschmelzen. Der Grundplan bereichert sich, in lebhafterer doch noch übersichtlicher Gliederung des Raumes, durch einen seitenschiffartigen Umgang um den Chor und dessen Absis, welcher mit dem innern Raum durch Säulenarkaden in Verbindung steht und an dessen äusserer Rundung kleinere Absidennischen hinaustreten. Im Schiff sind Pfeiler mit Halbsäulen, zuweilen auch freistehende Säulen angeordnet, und über diesen die lichten Gallerie-Arkaden einer Empore, deren Decke das Halbtonnengewölbe hat, welches dem Drucke des Tonnengewölbes über dem Mittelraume entgegenstrebt. Der innere Raum hat jenes mystische Halbdunkel, welches aus dem Mangel der Oberfenster des Mittelschiffes hervorgeht, insgemein jedoch bei harmonischen, klar ausgesprochenen Verhältnissen, denen durch die Anordnung der Emporen über den Seitenschiffen eine leichte Höhenwirkung nicht fehlt. Im Aeussern zeigt sich zumeist ein System kräftiger Wandarkaden über Pfeilervorsprüngen; an der Chorpartie, wo jene Absidennischen vortreten, eine reichere Ausstattung mit Wandsänlen und Consolengesimsen und mit mannigfaltigem musivischem Täfelwerk, welches die Obertheile füllt, die Bögen umgiebt und breite Friese bildet. Diese Einrichtungen sind oft von lebhaftem Reiz; ein in



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Grundriss der Chorpartie. (Nach Gailhabaud.)



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Querdurchschnitt des Schiffes. (Nach Viollet-le-Duc.)

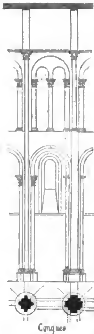
verwandtem System behandelter Thurmbau über der Mitte des Querschiffes (der aber nur selten in seiner ursprünglichen Einrichtung erhalten ist) vollendet das Malerische des Eindrucks, während es der Westseite allerdings an entsprechend bedeutender Durchbildung zu fehlen scheint. Im Detail zeigt sich frei behandeltes antikisirendes Element, dem sich, z. B. in den Hauptgesimsen des Aeussern, Einzelnes jener nordischen Schnitzmanier einmischt. Die Säulenkapitäle des Innern sind häufig (wie schon in der nordfranzösischen Architektur des 11. Jahrhunderts) mit figürlicher Sculptur umgeben.



Choransicht der Kirche von Issoire. (Nach Mallay.)

Die Kirche Notre-Dame-du-Port zu Clermont (Dép. Puy-du-Dôme) ist ein Hauptbeispiel dieser Gattung. Ihr Bau gehört, den Besonderheiten der Behandlung gemäss, der früheren Zeit des 12. Jahrhunderts an. Es ist jedoch zu erkennen, dass die ursprüngliche Absicht noch nicht auf eine Erhöhung des Innenraums durch die Emporen über den Seitenschiffen ausging, sondern dass diese erst im Fortgange des Baues beschlossen ward. Es scheint daher in diesem Gebäude ein wesentlicher Ausgangs- und Entwickelungspunkt dieses Styles vorzuliegen. — Die Kirchen von Orcival und von Issoire schliessen sich zunächst an, die letztere vorzüglich reich, mit einzelnen schon etwas jüngeren Motiven, die Chorpartie

durch eine in der Mitte vorgeschobene Viereck-Kapelle von erhöht malerischer Wirkung. — Andere, zum Theil allerdings nur in Einzelheiten von Bedeutung, zu St. Nectaire, Chauriat, Mauzac, Ennezat, Volvic, Cuilhat, Chomaillères, Thiers, Ponsat, St. Saturnin (diese sämmtlich im Dép. Puy-du-Dôme), zu Brioude, auch zu Moutier und Lempdec (Haute-Loire), zu St. Alban (Lozère), zu Mauriac (Cantal). — Einiges, wie die Kirchen zu Bellaigue und Bourg-Lastic und eine Rundkapelle zu Chambon (Puy-du-Dôme) in abweichender Anlage, aber, besonders die letztere, in ähnlicher Weise der Behandlung.

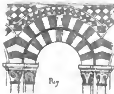


Inneres System der Kirche von Conques. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Das System fand eine weitere Verbreitung und verschmolz in andern Districten mit den dort üblichen, zum Theil aus abweichenden Elementen gebildeten Weisen der Behandlung.

In solchem Betracht reihen sich zunächst zwei bedeutende Monumente des oberen Languedoc an, die eine Wechselwirkung mit dem Style der Auvergne erkennen lassen: die schon (oben, S. 385) genannten Kirchen St. Saturnin zu Toulouse und die von Conques. Die Anlage der ersteren deutet, ihrem Kerne und ihrer Masse nach, allerdings noch auf das 11. Jahrhundert und die strengeren Formen desselben zurück, während dagegen der Chor, mit seinen bunt angeordneten Absidennischen und der glanzvollen Ausstattung des äusseren Aufbaues eine erheblich jüngere Epoche und eine Einwirkung auvergnatischer Dekorationsweise zu bezeichnen scheint. Die Kirche von Conques ist eine, durch manche Eigenthümlichkeiten charakterisirte Nachbildung jener, im Einzelnen zugleich mit unmittelbarer Aufnahme der auvergnatischen Motive.

Dann ist der Kathedrale von le Puy-en-Vélay, deren Bau ebenfalls aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberzuweisen scheint, nochmals zu gedenken. Die jüngeren Theile ihres Innern zeigen das bei der älteren (oben, S. 384) angewandte Kuppelsystem in mehr geläuterter Durchbildung. Ein grossartiger Vorbau auf ihrer Südseite und andre Theile entwickeln das System musivischer Ausstattung, ähnlich wie in der Auvergne, und reicher Pracht, aber in Formen, welche bestimmt schon auf die jüngere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten scheinen. — Auch einige andere Bauten, ebendaselbst, sind in verwandter, zum Theil sehr zierlich behandelter Dekorationsweise ausgeführt. So der Kreuzgang neben der Kathedrale, die Kapelle Ste. Claire und die phantastisch der orientalischen Formenbildung zugeneigte Kapelle St. Michel.



Arkade im Kreuzgang der Kathedrale von le Puy-en-Vélay. (Nach Peyré.)

In den Monumenten der Provence und der angrenzenden Süd-Districte bleibt das einfachere System des 11. Jahrhunderts vorherrschend; zumeist schlichte Pfeilerarkaden mit antikisirenden Pilastern, über denen unmittelbar das Tonnengewölbe des Mittelschiffes aufsetzt, während das Halbtonnengewölbe der Seitenschiffe sich gegen letzteres zuweilen etwas senkt und einen geringen Raum für kleine Oberfenster freilässt. Insgemein aber wird dabei im 12. Jahrhundert das Gewölbe in der stärker aufsteigenden Spitzbogenform gebildet, mehrfach mit untergelegten halbkreisbogigen Gurtbändern; auch die Bögen der Schiffarkaden gehen häufig in die Form des Spitzbogens über. (Nur in der südlichen Dauphiné pflegt die Form des halbrunden Tonnengewölbes beibehalten zu werden.) Als

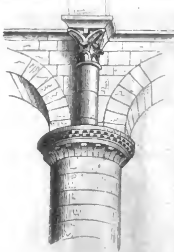


Façade der Kirche von St. Gabriel. (Nach Laurent.)

einfachere Beispiele sind zu nennen: in der Provence selbst die Kirchen von Montmajour, Berre, Vénasque, Sénanque, Silvacane, Thorouet; im Dép. Hérault die zwischen 1129 und 1148 erbaute (einschiffige) Kathedrale von Maguelone, mit einem fast sicilischen Spitzbogenportale vom Jahr 1178, und die Kirchen von Villemagne und St. Pons.

Mit solcher Anlage sind sodann häufig, ohne ein näheres Verhältniss zu dem constructionellen Gefüge des Baues, Schmucktheile verbunden, Portalbauten und Aehnliches, die, in Nachahmung der Römerbauten jener Gegend, mit entschiedener Hingabe auf das antike System zurückgehen und dasselbe, in Gebälk und Säulen, Bögen und Pilastern, Gliederung

und dekorativer Sculptur, zu erneuen bemüht sind, theils als unmittelbare Nachahmung, theils in selbständig freier Composition, die zu manchen reizvollen Formenspielen Anlass giebt. Es ist eine künstlerische Richtung, welche der gleichzeitigen Thätigkeit der toskanischen Kunst parallel steht. Anzuführen sind: das gegenwärtige südliche Seitenschiff der Kathedrale von Aix, (vom J. 1103), welchem ein noch etwas spielend behandeltes Portal der Art vorgebaut ist; die Kathedrale von Avignon, mit einer Portalhalle in Form eines römischen Triumphbogens; die Kathedrale und die Kirche St. Quenin zu Vaison; die Kirchen zu Thor, Pernes, St. Paul-trois Châteaux, St. Restitut; die zu St. Gabriel, mit ansehnlichem, in solcher Weise entwickeltem Façadenbau, wohl schon aus späterer Zeit des Jahrhunderts; die mit dem Namen des „Grabes des hl. Cäsarius" bezeichnete Kirche zu Arles; weiter westwärts die malerischen Ruinen der Kirchen von St. Andrien (Dép. Hérault) und von Alet (Dép. Aude.) — In der Schlussepoche des Romanismus tritt eine Umbildung dieser einseitig klassischen Elemente ein, welche den Ausdruck einer selbständigeren und zugleich mehr phantastischen Entwickelung gewinnt. Dahin gehören die Kathedrale von Arles und die Kirche von St. Gilles; (vergl. unten).



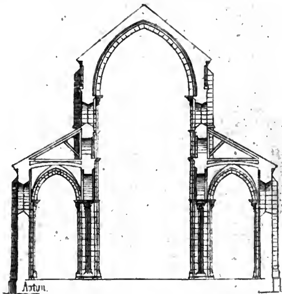
Kathedrale von Carçassonne. Inneres System. (Nach Viollet-le-Duc.)

Ein Paar Kathedralen der Südlande, welche der Epoche des zwölften Jahrhunderts angehören, zeigen eine mehr selbständige Behandlung des inneren Systems. Die eine ist die Kathedrale von Carcassonne (der Schiffbau), in der die Gurte des spitzbogigen Tonnengewölbes theils von gegliederten Pfeilern, theils von Wandsäulchen getragen werden, welche über dem Deckgesims kurzer starker Rundpfeiler aufsetzen. Die andere ist die Kathedrale von Valence, mit halbrundem Tonnengewölbe auf schlanken gegliederten Pfeilern und mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen, das Ganze von lichtem offenem Eindruck, dem Charakter deutscher Hallenkirchen zumeist entsprechend; der Chorplan nach auvergnatischem System angeordnet.

Neben den Formen antikisirender Richtung finden sich in jenen Süddistricten sodann, auffälliger Weise, die Elemente einer völlig nordischen Behandlung, dem Charakter der deutsch-romanischen Architektur zumeist entsprechend, zerstreut vor, theils in unmittelbarer Aufnahme solcher Elemente, theils in mehr oder weniger freier Verarbeitung. Dahin gehört Mehreres im Dép. Hérault: die Kirche von St. Guilhem-du-Désert, in der Umwandlung der voraussetzlich ältern Anlage (oben, S. 381)

mit äusserer Chorausstattung in deutsch-niederrheinischem Charakter; die Kirche von Villeneuve-lès-Béziers, der Thurm von St. Etienne bei Puissalicon u. s. w. Im Dép. Ardèche: die ansehnliche Kirche von Cruas und die Schlosskapelle von Lamothe. Im Roussillon: die Kirche von St. Aventin, die von Cornella, der Thurm der Kirche von Prades. Im obern Languedoc (Dép. Tarn) die Kirche von Burlats. Die Gründe dieser Erscheinung sind, wie es scheint, auch in diesem Fall in der Beschaffenheit der nationalen Grundlage und den Unterschieden ihrer Bestandtheile zu suchen.

Die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts entwickelt sich in Wechselbeziehungen zu den Systemen der Auvergne und der Provence. Mit jenem hat sie zumeist die Anordnung des Grundplans, mit diesem

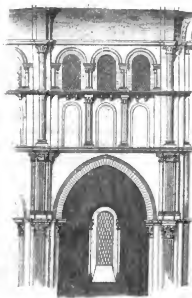


Querdurchschnitt der Kathedrale von Autun. (Nach Viollet-le-Duc.)

das spitzbogige Tonnengewölbe, auch die spitzbogigen Pfeilerarkaden des Hauptschiffes sowie die Neigung zu einer antikisirenden Formation der Einzeltheile (wozu zugleich im Lande selbst an erhaltenen Römermonumenten die Muster vorlagen) gemein. Aber sie gewinnt dabei ein abweichendes und sehr eigenthümliches Gepräge dadurch, dass sie es versucht, dem Mittelschiff wiederum eine selbständige Höhenentwickelung zu geben, mit der erneuten Einführung lichtgebender Oberfenster, während sie die Seitenschiffe, statt der Halbtonnengewölbe, mit den anderweit üblichen Kreuzgewölben bedeckt. In der Ausstattung des in solcher Weise wiederum voller entfalteten Inneren herrscht ein antikisirendes Pilastersystem

vor, zumeist in reich dekorativer Behandlung, mit eingereihten Wand- und Gallerie-Arkaden, theils ebenfalls von antiker Formation, theils in freierer Behandlung, mit Wandsäulchen und leichtem Bogenwerk, welches mehr den allgemein üblichen romanischen Typen entspricht. Für die Ausstattung des Aeusseren kommen besonders die Portale in Betracht, die, zumeist nach romanischer Disposition in eckig abgestuften, auch mit Säulen versehenen Rundbogen, eine sehr reiche und zierliche, von klassischer Grundlage ausgehende Dekoration zu entfalten pflegen.

Die Kathedrale von Autun, seit 1132 erbaut, ist ein vorzüglich charakteristisches Beispiel solcher Art. Für die antikisirende Behandlung des Innern wurde das Muster der römischen Porte d'Arroux zu Autun (S. 199) befolgt. — Ihr schliessen sich die Kirchen von Beaune und von Saulieu zunächst an. — Die von Paray-le-Monial verbindet mit den antikisirenden Formen, in der eben angedeuteten Weise, freiere, zu einer mehr phantastisch spielenden Wirkung. Sie ist bereits einer etwas jüngeren Zeit zuzuschreiben. — Andere Beispiele sind die Kirchen von Sémur-en-Brionnais und von Châlons-sur-Saône, — sowie, weiter südwärts, verschiedene Monumente zu Vienne: die Kirchen St. Pierre (vom J. 1152), St. André-le-Bas und die ältern Theile der Kathedrale.

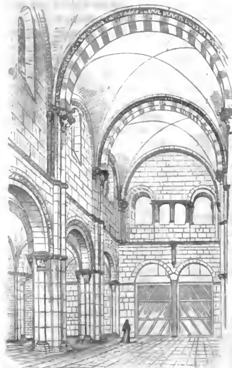


Inneres System der Kirche von Paray-le-Monial. (Nach De Caumont.)

Die Kirchen von Châtillon-sur-Seine und von Fontenay, zu den jüngern dieser Epoche gehörig, geben jene selbständige Erhöhung des Mittelschiffes auf und sorgen für eine Festigung des Druckes des Hauptgewölbes durch kleine Quertonnengewölbe und andere Einrichtung über den Seitenschiffen.

Entschieden abweichend ist das System, welches im Schiffbau der Abteikirche Ste. Madeleine zu Vézelay, nach einem Brande von 1120, zur Ausführung kam. Es ist ein durchgebildeter Kreuzgewölbebau, nächst der Kirche von Laach im deutschen Rheinlande wohl das bedeutungsvollste Frühbeispiel solcher Art. Die räumlichen Verhältnisse sind die einer kraftvollen Würde; die Gliederung, mit Pilastern, Halbsäulen, Archivolten u. s. w., klar entwickelt; die Behandlung nach den Bedingnissen dieses Systems, aber mit dem feinern klassischen Sinne durchgeführt, welcher überall in Burgund vorherrscht. (Ueber spätere Theile, Vorhalle nebst Portal und Chor s. unten.)

Andres Burgundische der Zeit, zum Theil in die romanische Schlussperiode hinüberreichend: — der schmuckreiche Chor von St. Philibert zu Tournus; — Portalanlagen, wie an der Kirche von Tonnerre, von St. Germain zu Auxerre, an der Ruine der Abteikirche von Charlieu, an Ste. Madeleine und der Kirche der „Soeurs du voile noir" zu Tournus, an der Kirche von Nantua; — der Façadenbau der Abteikirche von Ainay zu Lyon und der Flügel des erzbischöflichen Palastes ebendaselbst, der den Namen der „Manécanterie" führt; — der bischöfliche Palast zu Auxerre, mit zierlicher Arkadengallerie, u. s. w.



Innenansicht des Schiffes der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

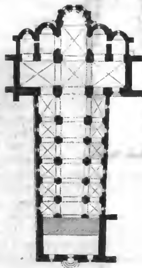
Die westlichen Nachbardistricte von Burgund, die von Nevers und Bourbon, zeigen einen nahen Anschluss an den burgundischen Styl des 12. Jahrhunderts, zum Theil jedoch mit einer nicht minder lobhaften Neigung zu dem Style und den dekorativen Eigenthümlichkeiten der Auvergne. Die Kirchen von St. Menoux, Souvigny, Iveure, Veauce, Pourçain, mehrere zu Nevers sind als Hauptbeispiele solcher Richtung namhaft zu machen. Die Kirche von la Charité-sur-Loire ist ein vorzüglich glanzvolles Monument derselben Gattung, erscheint aber in den wesentlichen Theilen ihres Aufbaues bereits der folgenden Epoche angehörig.

Andrerseits schliessen sich die Monumente des südöstlichen Nachbardistricts, — die des ehemals transjuranischen Burgund (der französischen Schweiz) an. Hier jedoch erscheint eine völlig eigene, wilde Stylmischung: südfranzösische und deutsche Elemente, denen sich, in schworen und fast ungeheuerlich phantastischen Zügen, ein drittes zugesellt, welches füglich nur als ein keltisches bezeichnet werden kann. Ohne Zweifel waren in jener Gegend ansehnliche Reste altkeltischer Stämme ansässig geblieben, deren nationale Gefühlsweise hiemit zum erneuten Ausdruck gelangte; der weiter nordwärts hinüberspielenden Züge dessel-

ben Elementes ist schon oben gedacht. Die Monumente, zum Theil sehr urthümlich erscheinend, ergeben sich doch aus einzelnen charakteristischen Formen überall nicht älter als die Epoche des 12. Jahrhunderts; mehrfach reichen sie in die folgende hinüber. — Zu nennen sind: die Kirche von **Romainmotier**, eine Basilika mit barbarisch schweren Rundpfeilern und höchst rohen (nicht überall vollendeten) Details, theilweise mit Tonnenwölbungen versehen; die ebenfalls sehr schlichte Kirche von **St. Pierre de Clages** bei Sitten und die Chorpartie der Kirche von **St. Sulpice** bei Lausanne; die Thürme der Kathedrale von **Sitten** und der benachbarten Abteikirche **St. Maurice**; — die kleine Kapelle von Monxi; — die Kirche St. Jean-Baptiste zu **Grandson** (**Gransee**), eine Säulenbasilika mit tonnengewölbtem Mittelschiff und Halbtonnengewölben über den



Kapitäl in der Kirche Notre-Dame de Valère. (Nach Blavignac.)



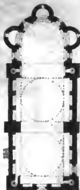
Grundriss der Kirche von Payerne. (Nach Blavignac.)

Seitenschiffen, in der ziemlich maassvoll gehaltenen dekorativen Behandlung südliches und nördliches Element vereinigend; — die Abteikirche von **Payerne**, eine ansehnliche Pfeilerbasilika, theils mit Tonnen-, theils mit Kreuzgewölben, durch manche Seltsamkeit der Anlage, besonders aber durch wild barbaristische Dekorationen bemerkenswerth, während Einzelheiten schon bestimmt auf die Spätepoche deuten; — die Kirche **Notre-Dame de Valère** bei Sitten, noch etwas jünger und in ähnlich abenteuerlicher, zugleich schon zu einer Art von System durchgebildeter Dekoration.

Im **südwestlichen** Frankreich sind verschiedene Stylgattungen, zum Theil von hervorstehender Eigenthümlichkeit, zu unterscheiden.

Zunächst eine Gruppe von Monumenten, in welchen das **Kuppelsystem** zur Ueberdeckung der Langräume zur Anwendung kommt. Sie

findet sich in Périgord und den benachbarten Districten. Die Monumente sind zumeist einschiffig, die Kuppeln von schweren Spitzbögen über vortretenden Wandpfeilern getragen, die Einzelformen in schlichter Strenge gebildet. Die Entwickelungsverhältnisse sind dunkel; die Grundzüge des Styls scheinen bereits um den Beginn des 12. Jahrhunderts festgestellt zu sein. Als älteste und strengste, später erheblich veränderte Beispiele sind die Kirche von St. Avit-Senieur, mit dem inschriftlichen Datum 1117, und die Kathedrale von Cahors, bei der eine Altarweihe von 1119 bezeugt ist, zu nennen. Andre Stücke ähnlichen Frühcharakters an der alten Kathedrale St. Etienne zu Périgueux, an der Kirche von St. Astier und an der Kathedrale von Angoulême, (die letztere in der Zeit zwischen 1101 und 1136 begonnen, in ihren Haupttheilen später.) — Bedeutender und von reicherer Plananlage ist die Kirche St. Front zu Périgueux. Sie wurde, mit Beibehaltung der schon (oben, S. 354) besprochenen älteren Theile, nach einem Brande von 1120 umgebaut und erscheint um 1178 als vollendet. Ihr Plan befolgt das Vorbild von St. Marco zu Venedig, doch ohne die Arkaden zwischen den Kuppelpfeilern, überhaupt ohne eine Annäherung an die dortigen Details; statt dessen zeigt sich, bei vorwiegender Massenwirkung und durchgehend strenger Behandlung, ein antikisirendes Element, welches der gleichzeitigen architektonischen Richtung im Südosten von Frankreich entspricht, wie viel blühender sich dasselbe dort auch im Einzelnen entfalten möge.



Grundriss der Kathedrale von Cahors. (Nach de Verneilh.)

Was an den Absiden erhalten, zeigt namentlich eine derartige Dekorationsweise; mehr noch der auf der Westseite sich erhebende Thurm, an welchem sich ein unbedingtes Zurückgehen auf antike Muster, doch mit eigen barbaristischer Zuthat und mit Anklängen an Bildungen, die anderweit im zwölften Jahrhundert üblich sind, geltend macht. — Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts tritt an den Monumenten dieser Gattung eine mehr gegliederte Durchbildung ein, durch Halbsäulen, welche sich den Wandpfeilern vorlegen, wie an der Kirche von Brantôme, durch leichtere Erhebung der Spitzbögen, wie an der Ruine der Kirche von Boschand. Die letzte fällt aber jedenfalls schon in die Schlusszeit dieser Epoche. (Ueber die spätern Entwickelungen dieses Systems s. unten.)

Andre Monumente, zumeist in den Districten des Poitou und Anjou, haben das gewöhnliche System des Tonnengewölbes über dem Mittelschiff, ohne selbständige Erhebung des letzteren und ohne Emporen über den Seitenschiffen, während diese theils mit Halbtonnen-, theils mit Kreuzgewölben, in einigen Fällen auch mit kleinen querliegenden Tonnengewölben bedeckt sind. Halbrunde Wölbungen scheinen zumeist auf frühere, spitzbogige auf spätere Zeit zu deuten. Der Chorplan befolgt mehrfach das reicher entfaltete auvergnatische Muster. Ein besonders alterthümliches Beispiel, ohne Seitenschiffe, ist die im J. 1119 geweihte Kirche von Ronceray zu Angers. Ausgebildeter, mit rundbogigem Ton-

nengewölbe, sind die schon (oben, S. 383) genannte Kirche von St. Savin mehrere zu Chanvigny, Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers; andre, mit spitzbogigem Gewölbe, zu Civray, Cunault, Preuilly u. s. w. Quertonnengewölbe über den Seitenschiffen zeigen die Reste der alten Kathedrale von Limoges und die Kirche der Abtei Moutierneuf zu Poitiers. Durch ansehnliche Choranlagen zeichnen sich die (im Uebrigen jüngere) Abteikirche von Fontevrault und St. Eutrope zu Saintes aus, die letztere zugleich mit geräumiger Krypta. — Eine vorzüglich glanzvolle Entwickelung, in eigenthümlicher Combinirung der verschiedenartigen Systeme,



Innenansicht von St. Front zu Périgueux. (Nach Gailhabaud.)

enthielt die Kirche St. Hilaire zu Poitiers (vgl. S. 382), ein grossartiger fünfschiffiger Bau mit Kuppeln über dem Mittelschiff und mit reichem Chorplane; hievon ist jedoch nur Weniges in seiner ursprünglichen Verfassung erhalten. Noch weniger von einer andern Prachtanlage, der Kirche von Charroux, an deren Ostseite sich ein grosser Rundbau, im Innern mit mehreren Säulenkreisen, anschloss.

Ein seltsam urthümliches Monument ist eine Felskirche zu St. Emilion, ein Grottenbau nach Art der ostindischen Vihara's, mit rohen Pfeilern und zumeist tonnenartigen Decken. Einzelne Details deuten etwa auf die Frühzeit des 12. Jahrhunderts.

Das Datum des J. 1100 trägt der Kreuzgang bei der Abteikirche

von Moissac. Der hiemit bezeichneten Epoche gehören aber nur Theile desselben an, namentlich etwa die Pfeiler, an denen man schlicht rundbogige Säulennischen als Einschluss an Reliefiguren ausgemeisselt sieht. Das Uebrige ist spätestromanischer Umbau; (vergl. unten).

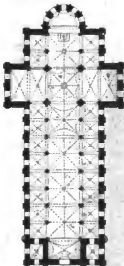
Einige Monumente des Districtes von Bordeaux lassen, abweichend von den sonstigen Stylrichtungen des Südwestens, in der Anwendung von Zikzakbögen und ähnlichen Elementen einen normannisch-englischen Einfluss erkennen, ein Zeugniss der englischen Herrschaft in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Zu Bordeaux gehören hieher ein Klosterhof von St. Séverin und die Façade von Ste. Croix; anderweit die Façaden der Kirchen von Loupiac und von Aillas.

Die verschiedenen Systeme des Südwestens finden in der Schlussepoche des romanischen Styles weitere, zum Theil sehr reiche Entfaltungen. Zu diesen gehört ein prunkvoller Façadenbau, der vornehmlich den Monumenten des Poitou ein sehr eigenthümliches Gepräge giebt. (Vergl. unten).

Die Monumente der Bretagne halten, in einer düsteren Schwere, in einer barbaristischen und abenteuerlichen Ornamentik, denjenigen Charakter fest, welcher als eigenthümlicher Ausdruck des bretonisch-keltischen Volkscharakters erscheint. Zu nennen sind: im Dép. Finistère eine Säulenbasilika zu Fouesnan; Reste einer Kirche zu Landevennec, an den Säulenkapitälen mit dem Ornament eines wüsten Bandgeschlings; die Kirche zu Loctudy, eine auf Kreuzgewölbe eingerichtete Pfeilerbasilika, (wohl nach 1187); — im Dép. Morbihan die Reste von St. Gildas-de-Rhuys und die alten Theile von St. Aubin zu Guérande, mit schwerfälligen Rundpfeilern; — im Dép. Côtes-du-Nord die alten Theile der Kirche St. Sauveur zu Dinan, die aber schon die Spätepoche verrathen. — Sehr eigenthümlich ist die Kirche St. Croix zu Quimperlé (Finistère). Sie bildet einen von einem Kreuze durchschnittenen Rundbau, mit vier starken Pfeilermassen im Inneren, die, wie die Wände, vielfach mit Halbsäulen besetzt sind. Die dekorirenden Details sind barbaristisch spielend, besonders die der verschiedengestalteten Basen der Halbsäulen; Einzelmotive deuten aber auch hier, trotz der schweren Gesammterscheinung, schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts.

Die Normandie ist für die Ausbildung der nordfranzösischen Architektur im Laufe des 12. Jahrhunderts von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Die von hier ausgegangene Eroberung Englands, die dortigen grossen und schmuckvollen baulichen Unternehmungen, während beide Länder in andauernd enger Verbindung blieben, mussten auf die monumentale Thätigkeit der Normandie eine bedeutende Rückwirkung ausüben. Man war bemüht, Aehnliches zu schaffen wie in dem Insellande; aber man hielt gleichzeitig die Kräfte energischer zusammen und strebte einer mehr geschlossenen Durchbildung nach, als es jenseits des Kanales der Fall war. In der That zeichnen sich die Monumente

der Normandie durch eine kühne Festigkeit, durch eine Klarheit des Systems, durch eine maassvolle Weise der Ausstattung aus, die sie, mehr oder weniger, zu Meisterwerken der Epoche stempelt. In ihrem System wie in ihrer Behandlung ist ein charakteristisch nordisches Element. Der Chorplan behält die strengere Basilikendisposition, mit einfacher Absis, zuweilen mit seitenschiffartigen Nebenräumen, (von der reicheren Anordnung der südfranzösischen Architektur wesentlich verschieden); die Façade gewinnt durch Thurmbauten über beiden Seitentheilen, durch die stattliche Anlage des Hauptportals zwischen ihnen und die angemessene Austheilung der Fenster über denselben ein sehr entschiedenes Gepräge; das Innere hat insgemein kräftige, mit Halbsäulen besetzte Pfeiler und bildet sich — zunächst auf Aneignung des Tonnengewölbes nach südlicherem Muster bedacht —, zur Aufnahme der kreuzgewölbten Decke aus. Im Detail kündigt sich mancherlei nordische Schnitzmanier an, in verschiedenartig gebrochenem Stabwerk u. dergl., namentlich in dem Muster eines Zikzaks, welches die Bögen und besonders die der Portale umgiebt. Dabei aber herrscht das Gefühl einer kühlen, besonnenen Strenge vor, welches dem Phantastischen, das sonst der nordischen Kunst eigen ist, den Zutritt wehrt, welches diesen Monumenten, trotz des abweichenden Systems, auf's Neue einen wahlverwandten Zug zu römischer Gefühlsweise giebt. Auch fehlt es dabei im Einzelnen nicht an neuer Aufnahme eigentlich antikisirender Formen. Im Uebrigen erscheint die Entwickelung als eine allmählig vorschreitende und schliesslich allerdings Manches von üppigerer Gestaltung, in dessen Geleit dann auch die Neigung zu mehr phantastischen Bildungen Raum gewinnt.


Grundriss der Kirche Ste. Trinité zu Caen. (Nach Osten.)

Die Kirche St. Hildebert zu Gournay, aus der Frühzeit des Jahrhunderts, erscheint ihrer ursprünglichen Anlage nach als schlichte Pfeilerbasilika, die Kirche Ste. Croix zu Lô als ein ursprünglich auf eine Tonnenwölbung über dem Mittelschiffe angelegter Bau. — Ihnen reihen sich drei Kirchen zu Caen, die Fortsetzungen oder Erneuungen von Anlagen, welche bereits im 11. Jahrhundert gestiftet waren, als Hauptwerke dieser baulichen Richtung an. Zunächst der Schiffbau von St. Etienne,[1] mit Emporen-Arkaden, ursprünglich ohne Zweifel ebenfalls auf eine Tonnenwölbung berechnet, welcher entsprechend die Emporen in der That mit Halbtonnengewölben bedeckt sind; im Fortschritt des Aufbaues, durch veränderte und in jüngeren Formen gehaltene Disposition der Gurtträger,

[1] Denkmäler der Kunst, T. 43. (9.)

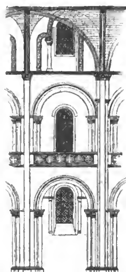
für ein Kreuzgewölbe eingerichtet, mit einem solchen aber erst in der Schlussperiode des Romanismus wirklich versehen. Dann die Kirche Ste. Trinité, eine (ursprünglich auf eine flache Decke berechnete?) Pfeilerbasilika, in ähnlich wechselnden Stadien der Bauführung für die



St. Etienne zu Caen. Aeussere Ansicht. (Nach de Laborde.)

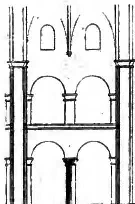
Kreuzwölbung eingerichtet und mit solcher versehen. Dann St. Nicolas, ein schlichterer und mehr einheitlich durchgeführter Kreuzgewölbebau, dessen Wölbungen schon in der gegenwärtigen Epoche zur Ausführung gekommen. — Ein viertes Hauptwerk ist die Kirche St. Georges zu Bocherville, gleichfalls die Erneuung einer älteren Stiftung, in reicher Strenge ausgestattet, mit erst in der gothischen Frühepoche ausgeführtem

Gewölbe. — Andre Beispiele, zum Theil kleinere Monumente oder Einzelstücke von solchen, zum Theil durch Besonderheiten der Anlage oder durch eine üppigere jüngere Behandlung bemerkenswerth, sind: die Kirchen von Ste. Marie aux Anglais, Jort, Questreham, Creuilly, Than (eine Säulenbasilika), Lessay, Blanchelande, Montivilliers, Graville, die Kapelle St. Julien bei Rouen (nach 1183), die Thürme von St. Loup und von Colleville, die Portale von St. Pierre bei Bayeux, Vieux-Fumé, St. Germain-de-Blancherbe bei Caen (la Maladerie, nach 1161), Mortain, u. s. w.



St. Etienne zu Caen. Inneres System. (Nach Pugin.)

In der Champagne, in Isle-de-France, der Picardie sind kleinere Stadt- und Landkirchen, welche dieser, auch noch der nächstfolgenden Epoche angehören, zahlreiche Beispiele schlichten Pfeilerbasilikenbaues vorhanden. Die in der Champagne sind häufig mit einem Arkadenportikus vor der Westseite versehen. Als namhafte Beispiele sind, ihrer ursprünglichen (nachmals veränderten) Anlage nach, die Kirche St. Martin zu Laon, um 1121 gegründet, und St. Jean zu Châlons s. M., 1165 geweiht, anzuführen. — Einige, wie die Kirchen von Sacy und St. Loup (Seine-et-Marne) scheinen schon ursprünglich auf ein schlichtes Kreuzgewölbe angelegt zu sein.

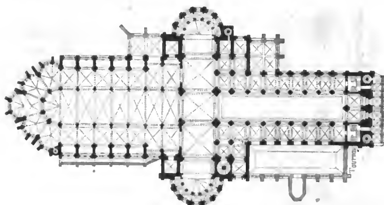


Inneres System von St. Vincent zu Soignies. (Nach Schayes.)

Einige Kirchen der Südgrenze dieses Districts zeigen die Einwirkung südlicher Systeme, wie die mit spitzbogiger Tonnenwölbung bedeckte Kirche St. Savinien zu Sens, und die Kirche zu Vignory (Haute-Marne), welche letztere eine, freilich wenig verstandene Aufnahme auvergnatischer Motive erkennen lässt.

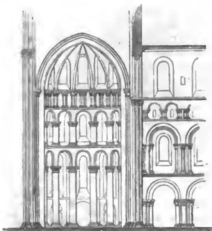
Ein Paar merkwürdige Monumente im nordöstlichen Grenzlande des Hennegau zeigen eine Wechselwirkung mit den Elementen deutscher Systeme. St. Vincent zu Soignies hat im Innern schwere und schmucklose Arkaden von Pfeilern und Säulen, darüber eine Emporengallerie, die Anordnung schon ursprünglich auf eine Bedeckung durch Kreuzgewölbe

berechnet. — Die Kathedrale von Tournay,[1] etwa im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts begonnen und 1213 geweiht, hat im Schiffbau lebhaft gegliederte Pfeilerarkaden mit hufeisenartig geschwungenen Bögen



Grundriss der Kathedrale von Tournay.

und ähnlich behandelte Emporen-Arkaden, bei ursprünglich flach gedecktem Mittelschiff und kreuzgewölbten Seitenräumen; im Querbau eine einigermaassen barbaristische Nachahmung des bei der Kapitolskirche zu Köln vorgebildeten Motivs, mit Absiden auf der Nord- und Südseite und Halbsäulenkreisen in diesen. Die Behandlung, namentlich des Aeussern, ist dabei überwiegend französisch. Einzelnes gehört, wie schon aus dem Jahre der Baubeendung hervorgeht, der romanischen Schlussepoche an. (Der Chor ist gothische Erneuung.) — Die nicht mehr vorhandene Kathedrale von Cambray scheint in Schiff- und Querbau ähnliche Disposition gehabt zu haben.



Kathedrale von Tournay, Längendurchschnitt. Absis des Querschiffes und System des Langschiffes.

In Mitten dieser Lande des französischen Nordostens, unter den verschiedenseitigen Einwirkungen und ihrer Vermittelung mit den Systemen fernerer Gegenden, aber auf einem Boden, der an sich keine grosse monumentale Vergangenheit hatte, der daher den Sinn der jüngeren

[1] Renard, monographie de N.-D. de Tournay.

Geschlechter von den bedingenden Formen einer solchen unabhängig liess, entstanden nunmehr Werke eines neuen architektonischen Gefüges, welche in rascher Folge zur Begründung neuer, von den Principien des Romanismus wesentlich abweichender Stylformen — der gothischen — führten. Den Beginn dieser Richtung bezeichnen die Bauten, welche Abt Suger von St. Denis (1121—52) an der dortigen Abteikirche ausführen liess: der im J. 1140 geweihte Façadenbau, der 1144 geweihte neue Chorban,



Ansicht des Chores der Kirche von St. Denis. (Nach Chapuy.)

die Herstellung der alten Schiffanlage. Die letztere wurde im 13. Jahrhundert durch einen gothischen Bau ersetzt, bei dem auch jene andern Theile, wie es scheint, mancher Abänderung unterlagen; umfassendere Veränderungen und Entstellungen sind später über das Gebäude ergangen.[1] Das Ursprüngliche des Suger'schen Baues wird schwer in allen Beziehungen nachzuweisen sein; die wesentlichen Elemente desselben scheinen jedoch klar vorzuliegen. Besonders bei dem Haupttheile, dem Chore, dessen Krypta (mit Beibehaltung der alten Krypta, oben, S. 379, als Mittelraum

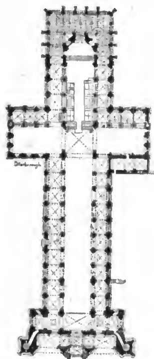
[1] Eine gründliche Herstellung desselben nach der Art, wie es im 13. Jahrhundert beschaffen sein mochte, ist eben beendigt worden.

der gegenwärtigen Anlage) und Unterbau ihm angehören, während der Oberbau aus dem 13. Jahrhundert herrührt; mit einem rings umgebenden Kranze von Absidenkapellen, die in ihrer Zusammenordnung den räumlichen Rhythmus völlig ausklingen lassen und, was wichtiger, ein festes Strebesystem gegen einen complicirten Gewölbeban des Inneren entwickeln; mit leichten Säulenarkaden im Innern mit der Anwendung des Spitzbogens, während auch schon die Fensteröffnungen des Chorumganges (zum Theil auch die Oeffnungen des Façadenbaues) spitzbogig gebildet sind; dabei, zwar noch auf der Grundlage streng romanischer Behandlung, doch zugleich ein lebhaft gegliedertes Detail. — Diesem Bau schliesst sich, minder harmonisch, der Chor von St. Martin-des-Champs zu **Paris** an, sowie der Chor von St. Germain-des-Prés, ebendaselbst; der letztere, 1163 geweiht, zwar mit einigen jüngeren Veränderungen, besonders in der Architektur der Fenster, die ihn dem gothischen Style verwandter erscheinen lassen, doch jedenfalls schon ursprünglich durch voll belebte Gliederung, durch feine und edle Ornamentik ausgezeichnet. In diesem Bau und in nächstfolgenden (wie der Kathedrale von **Noyon**, siehe unten) sind die Entwickelungen der romanischen Schlussperiode, die Vorbereitungen für das gothische System schon vorweg genommen. Selbst die Gründung derjenigen Monumente dieser Gegend, an deren Art sich das gothische Element in seiner primitiven Selbständigkeit herausbildet, fällt noch in die gegenwärtige Epoche.

Die britischen Länder.

Die **englische** Architektur des 12. Jahrhunderts entfaltete sich, nach dem Beginne jener grossartigen baulichen Unternehmungen, welche die Normannenherrschaft schon in den letzten Decennien des 11. Jahrhunderts hervorgerufen hatte, in sehr machtvoller und glänzender Weise. Es sind zumeist langgestreckte Pfeilerbasiliken, fast durchgängig mit Emporen über den Seitenschiffen; die Choranlage, wie es scheint, (denn die vielfachen Veränderungen der Monumente gestatten nicht überall ein sicheres Urtheil über das Ursprüngliche) insgemein einfach, seltener mit Umgang und Absidenkapellen; dafür das Quersch\iff öfters mit einem Seitenschiffraum auf der Ostseite, der dasselbe mit dem Chorraume in nähere Verbindung setzt; über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff überall ein ansehnlicher Thurm; die Westseite dagegen nur selten auf eine bedeutend ausgebildete Thurmanlage berechnet. Das Innere hat eine reichliche Ausstattung, aber mehr im Gepräge eines phantastischen Schmuckes als in dem einer durchgebildeten Gliederung. Die einzelnen Baustücke sind massigen Kernes; das Detail und Ornament sind ihnen zumeist in spielender Weise angeheftet oder eingearbeitet; auf eine Ueberwölbung der Hochräume, auf eine entsprechende Gestaltung der stützenden Theile ist nur in seltensten Fällen gerücksichtigt. In der Behandlung erscheint ein nordisches Schnitzwesen entschieden vorherrschend; die altsächsischen Reminiscenzen machen sich dabei lebhaft geltend. Die Bildung der Arkadenpfeiler ist mannigfach verschieden; eckige Formen und

Rundformen, allein oder mit angefügten Säulenstäben, mancherlei Mischformen aus beiden wechseln in verschiedener Weise; die schweren Rundpfeiler sind dabei mehrfach mit gewundenen und zackigen Streifen besetzt. Die Kapitäle sind in der Regel flach, häufig aus würfelartigen Abschnitten zusammengesetzt, (sogen. „gefältelte" Kapitäle); die Basen ebenfalls flach und schlicht, sehr selten in der edleren attischen Form. Die Bögen sind insgemein von gebrochenem Stabwerk umgeben, zumeist in Zikzakform, die sich bei den Portalen zu reichlicher Wirkung steigern. Das Aeussere erscheint, seiner Hauptform nach, in massiger Strenge; doch reiht sich auch hiebei gern schmückendes Detail ein, kleine Wandarkaden u. dergl. Für die Anwendung sculptirter Ornamentes oder figürlicher Sculptur zeigt sich selten Sinn und Gelegenheit. — Die reichere Entwickelung des englischen Systems gehört der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an.



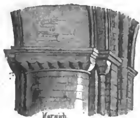
Grundriss der Kathedrale von Peterborough. (Nach Britton.)

Eine Anzahl von Monumenten hat im innern System schlichte massige Rundpfeiler, ohne lebhaftere Gliederung, eine Form, die zunächst auf älterer einheimischer Tradition zu beruhen scheint. Zu ihnen gehören die frühsten Beispiele der in Rede stehenden Epoche. Zu nennen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach: die Kirchenruine des um 1103 gegründeten Klosters St. Botolph zu Colchester, in besonders massiger und derber Beschaffenheit; die 1123 geweihte Kirche zu Castor; die Kirche zu Leomünster, 1130 geweiht, von überaus schweren Formen; St. John zu Chester (die Schiffarkaden); die Reste des Schiffbaues der Kirche zu Carlisle; die Abteikirche von Tewkesbury; der Schiffbau der Kathedrale von Gloucester[1] und die der Kathedrale von Hereford; auch die alte Klosterkirche von Ely und die von Woodford, beide, wie es scheint, schon aus späterer Zeit.

Dasselbe System erscheint an ein Paar Rundbauten, die im Innern mit ähnlich behandelten Arkaden versehen sind (den Heiligen-Grabkirchen zu Cambridge und zu Northampton. Die letzte hat bereits spitze Arkadenbögen, was, trotz der rohen Behandlung, ebenfalls auf jüngere

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 44 (5).

Zeit deutet. In der Schlussepoche des englischen Romanismus findet sich der Spitzbogen mehrfach mit schweren Rundpfeilern verbunden.)



Kathedrale von Norwich. Kapitäl eines Schiffpfeilers. (Nach Britton.)

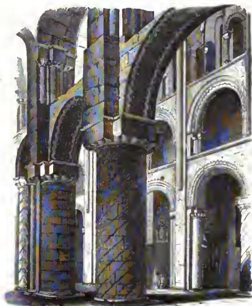
Andere Monumente zeigen einen Ausbau in reicheren Formen, nach Maassgabe der im Obigen gegebenen Andeutungen. So die Kathedrale von Norwich, deren Schiff, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, einen barbaristisch glänzenden Formenwechsel enthält, während der etwas jüngere Chor einer lebhafteren Durchbildung zugeneigt erscheint; sehr bemerkenswerth zugleich durch den mächtigen Thurm über der Mitte des Kreuzes, dessen reiche, phantastisch seltsame Ausstattung mit allerlei Säulen und Stabwerken charakteristische Reminiscenzen des sächsischen Styles bewahrt. — Die Kathedrale von Peterborough, im Unterbau des Chores (1140 vollendet) und des Querbaues (um 1160 vollendet) mit strengen, massig schweren Formen, im Vorderschiff, dessen Ausführung bis in die Spätzeit des Jahrhunderts reicht, wiederum ein lebhafter entfaltetes System bekundend. — Die Kathedrale von Durham,[1] aus der Zeit um die Mitte und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren inneres System auf dem regelmässigen Wechsel von gegliederten dienstbesetzten Pfeilern und von Rundpfeilern, welche in der oben bezeichneten Weise bunt gemustert sind, beruht. — Aehnlich die Ruinen der Klosterkirche auf der Insel Lindisfarn und die Klosterkirche von Waltham (vermuthlich um oder nach 1177).


Kathedrale von Peterborough. Inneres System des Querschiffbaues. (Nach Britton.)

Eigenthümlich bemerkenswerth sind die Reste der grossen Krypta der Kathedrale von York,[2] von einem, zwischen 1154 und 1181 ausgeführten Bau herrührend. Der Haupttheil derselben, früher verschüttet, **ist erst in neuester Zeit aufgegraben, während eine kleinere, zu Ende des 14. Jahrhunderts mit Stücken jenes Baues eingerichtete Krypta bis dahin**

[1] Denkmäler der Kunst, T. 44 (1, 9). — [2] Transactions of the Institute of brit. architects of London, I, I, p. 105. Willis, the arch. history of York Cathedral, in den Memoirs etc. communicated to the Annual meeting of the archeol. Institute of Gr.-Britain and Ireland, held at York, 1846.

allein bekannt war.[1] Sie hatte kurze massige Rundpfeiler, mit Rautenlinien und Zikzakbändern reichlich gemustert, mit anlehnenden Säulchen und mit der in England seltenen Form rein profilirter attischer Basen. Zwischen den Pfeilern standen Reihen freier Säulen, ebenfalls von reicher und zierlicher Formation.



Innere Ansicht der Kirche von Waltham. (Nach Britton.)

Einige Monumente haben im inneren System einen gleichartigen Wechsel eckiger, mit Halbsäulen gegliederter Pfeiler. Die Kathedrale von Chichester zeigt das System, in den unteren Arkaden in alterthümlich massenhafter Anlage, während die Einzeltheile und der Oberbau entschieden jüngeren Charakter tragen. Es scheinen hier somit zwei Bauzeiten vorzuliegen: eine ursprüngliche, nach einem Brande von 1114 ausgeführte Anlage und eine Herstellung und Erneuung nach einem Brande von 1186. (Der östliche Abschluss des Gebäudes ist abermals später.) Die Prioreikirche von Binham trägt, bei einfachen Grundformen, in der Ausbildung des Details ebenfalls den Charakter der jüngeren Zeit. — Bestimmt ist dies bei dem (1174 vollendeten) Schiffbau der Kathedrale von Ely und bei der in dekorativem Reichthum durchgebildeten Kathedrale von Rochester (ohne Zweifel einem Neubau, der an die Stelle eines schon 1130 geweihten Gebäudes getreten,) der Fall. — Auch das Schiff der im Jahr 1666 abgebrannten Paulskirche zu London gehört hieher.



Pfeiler in der Krypta der Kathedrale von York. (Nach den Transactions of the inst. of br. arch.)

Im Uebrigen sind manche Einzelstücke baulicher Anlagen der in Rede stehenden Periode zuzuzählen; doch verbindet sich damit insgemein eine Ausstattung, welche mehr der Schlussepoche des romanischen Styles

[1] Denkmäler der Kunst, T. 44 (2, 6—8.)

entspricht. So die Thürme der (in gothischer Zeit erneuten) Kathedrale von Exeter und die Façade der Kathedrale von Lincoln, deren Massen mit den Schmuckformen jener Schlusszeit reichlich bekleidet sind.

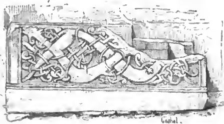
Von besonderer Bedeutung sind schliesslich die festen Schlösser, welche von den normannischen Grossen zur Sicherung ihrer Herrschaft in dem eroberten Lande und zum Zeugniss ihrer glanzvollen Stellung errichtet wurden, mächtige Viereckmassen, durch Wandpfeiler und Eckthürme gefestigt, an den geeigneten Stellen des Aeussern und namentlich des Innern mit den üblichen Schmuckformen in grösserem oder geringerem Reichthum bekleidet. Es ist eine namhafte Zahl derartiger Reste erhalten. Porchester Castle ist eine ausgedehnte, besonders alterthümliche, auf römischem Grundbau errichtete Anlage. Norwich Castle ist das machtvollste dieser Gebäude, zugleich im Aeussern durch den Schmuck von Wandarkaden-Geschossen vorzüglich ausgezeichnet. Newcastle upon Tyne hat im Innern zierliche Schmucktheile, Ludlow Castle (in Shropshire) eine, gleichfalls mit zierlicher Ausstattung versehene Rundkapelle u. s. w.

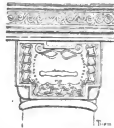
Nach Schottland wurde der englische Architekturstyl des 12. Jahrhunderts unmittelbar übergetragen. Die älteren Reste des Klosters von Inchcolm an der Mündung des Forth, um 1123 gegründet, werden als ein derartiges Beispiel von noch schlichter Strenge bezeichnet. Die Kathedrale von Kirkwall auf der Orkney-Insel Pomona, um 1136 gegründet, zeigt in ihren älteren Theilen einen Anschluss an das Chorsystem der Kathedrale von Peterborough, doch in roherer Behandlung. Das Schiff der Abteikirche von Dunfermline folgt genau dem System der Kathedrale von Durham.

Irland verharrte wie früher, so auch im 12. Jahrhundert noch auf geraume Zeit in seiner urthümlichen Bauweise. Doch blieb das Beispiel der grossartigeren monumentalen Unternehmungen Englands nicht ganz ohne Einfluss. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts kündigen sich die Versuche an, Aehnliches zur Ausführung zu bringen. Erzbischof Malachias (gest. 1148) unternahm zu Bangor den Bau einer Kirche, die auf erhöhte monumentale Wirkung berechnet war, freilich zum lebhaften Unwillen seiner Landsleute, welche die heimische Sitte gewahrt wissen wollten und ihm den Ruf: „Iren sind wir, nicht Gallier!" entgegentrugen. Bedeutendere Einwirkungen von englischer Seite mussten sich geltend machen, als Irland durch Heinrich II. von England, 1171, erobert war; aber auch nach dieser Epoche konnten sie nur allmählig zur Geltung kommen. Heinrich empfing die Huldigung der Ueberwundenen noch in einem zu diesem Behufe errichteten prächtigen Holzpalast, welcher in der heimischen Bauweise ausgeführt war.

Zunächst scheint das englische Beispiel Veranlassung gegeben zu haben, dem Steinbau überhaupt nur eine lebhaftere Pflege, eine mehr schmuckreiche Ausstattung zu widmen. Vielleicht in absichtlichem Gegensatze gegen das englische Muster wählte man hiezu vorerst die dekorativen Formen, welche in der heimischen Kunst (im Holzbau aller Vor-

aussetzung nach ebenso wie in den uns bekannten irischen Bücherzierden) von Altersher üblich war. Als ältest bestimmbare Stücke der Art sind einige dekorative Steinarbeiten voranzustellen: der Sarkophag des Cormac Mac Carthy, Königs und Bischofes von Munster (gest. 1138) in der


Sarkophag des Cormac Mac Carthy. (Nach Petrie.)


Kapitäl vom Chorbogen der Kathedrale von Tuam. (Nach Petrie.)

Cormac's Kapelle zu Cashel, der in ächter alt-irischer Weise mit phantastischen Thierfiguren und Bandgeschlingen geschmückt ist; und verschiedene Steinkreuze, von denen die von Cashel und von Tuam (die Stücke des letzteren zerstreut) aus derselben Zeit herrühren. — Dann einige Baulichkeiten, welche in ähnlicher phantastischer Holzschnitz-Manier geschmückt sind, bei denen aber zugleich Einzelmotive, Zikzakornamente, durchgebildete Gliederprofile und Aehnliches, bemerklich werden, die den Einfluss der schon entwickelten englischen Kunst des 12. Jahrhunderts verrathen; die Rundthürme von Timahoe und von Kildare, mit in solcher Weise spielend ausgestatteten Thüröffnungen; der Chor der Kathedrale von Tuam, mit reichlich geschmücktem Eingangsbogen und mit phantastischen Kapitälen an den Säulen dieses Bogens; die Kirchen und kirchlichen Reste zu Rathain (Rahin), Killeshin, Clonmacnoise, Glendalough.


Kirche und Rundthurm zu Roscrea. (Nach Wilkinson.)

Andre Monumente zeigen eine Anlage, welche ganz das alt-einheimische System festhält, — einen kleinen Oratorienbau mit tonnengewölbter Decke und in spitzbogiger Tonnenform gewölbter Oberkammer, den

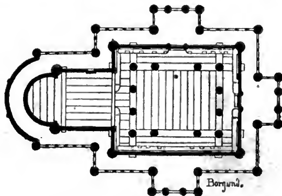
üblichen Rundthurm, barbaristisch rohe Einzelformen, — aber damit zugleich schmuckreiche Theile, namentlich Portale, im ausgebildet englisch-romanischen Style verbindet: die Kirchen von Roscrea, Killaloe, Inishcaltra, Freshford, Agadhoe. — Besonders merkwürdig ist die Cormac's Kapelle zu Cashel. Sie hat bei ähnlicher Anlage, die reichste Ausstattung, in einer Weise, welche die englischen Dekorationsformen mit irisch barocker Behandlungsweise verschmilzt. Aber der Chor hat bereits eine Kreuzwölbung mit Rippen, wie dergleichen nur in der romanischen Schlussperiode vorkommt. Als Bauzeit dieser Kapelle ist das J. 1134 verzeichnet; ihre Beschaffenheit lässt, wenn nicht auf einen vollständigen späteren Rundbau, so doch jedenfalls auf eine durchgreifende jüngere Ueberarbeitung schliessen. —

In Wales bekundet sich, für diese Epoche, das stammverwandte Verhältniss zu Irland, durch eine Anzahl von Steinkreuzen, deren dekorative Ausstattung denselben phantastischen Charakter trägt.

Skandinavien.

Die norwegischen Monumente des 12. Jahrhunderts zeigen verschiedenartig verwandtschaftliche Beziehungen zu denen der britischen Inseln.

Eine eigenthümliche Gattung bilden die Holzkirchen, — die sogenannten „Stab-" oder „Reisswerkkirchen". Der ältest vorhandenen, voraussetzlich noch dem 11. Jahrhundert angehörigen Ueberbleibsel, ihrer nahen Uebereinstimmung mit dem dekorativen Style der alt-irischen Kunst



Grundriss der Kirche zu Borgund. (Nach G. Bull.)

ist bereits (oben, S. 389 u. f.) gedacht. Auf derartiger Grundlage entwickelte sich ein bauliches und dekoratives System, dessen erhaltene Beispiele vorzugsweise dem 12. Jahrhundert angehören und in denen sich eine selbständig nationale Sinnesrichtung ausspricht. Die Gebäude sind aus aufrecht stehenden, mit Falzen ineinandergreifenden Bohlen errichtet, durch starke Eckpfosten gefestigt, von einem hohen Dache bedeckt, dessen kunstreiches Gespärre im Inneren offen liegt, und zuweilen von Säulen,

bei ausgedehnterer Räumlichkeit in einer basilikenähnlichen Disposition der letzteren und in eigenthümlicher Aufgipfelung des Mittelraumes, gestützt wird. Ein Chorraum schliesst sich dem Schiffraume als gesonderter Bautheil an; eine niedrige Halle, der sogenannte „Laufgang“, (angeblich zur Ableitung des Tropfenfalles von den Hauptschwellen des Gebäudes) umgiebt die Hauptheile des Aeusseren, vor den Eingängen portikenartig vortretend. Ein Glockenthürmchen erhebt sich als mittlere Krönung über dem Hauptdache. Fenster sind nicht vorhanden; statt ihrer finden sich nur kleine Luftlöcher. Die Säulen sind mit cylindrischen oder würfelartigen Kapitälen und schlichten Basen versehen und durch Bogenwerk verbunden, die Wände des Laufganges zumeist durch Arkaden geöffnet, die Thüren gleichfalls rundbogig geschlossen. An geeigneten Stellen, namentlich an den Kapitälen der Säulen, an den Thüren und ihrer Umrahmung finden sich reich geschnitzte Dekorationen: diese haben das (der irischen Kunst entsprechende) Bandgeschlinge, welches sich nunmehr oft zu überaus phantastischen Combinationen, mit ungeheuerlichen Drachengestalten, mit Laubgebilden durchflochten, (später auch mit eigentlich



Ansicht der Kirche zu Borgund. (Nach Geimard.)

figürlichen Darstellungen) ausbildet. Auch die im Aeussern an den Dachfirsten vorspringenden Hölzer sind ausgeschnitzt, in der Weise wundersam gestalteter Schiffsschnäbel. Das Ganze hat, in der sinnreichen Ausnutzung des constructionellen Gefüges, in dem geschossweise aufgegipfelten Aeusseren, dem Geheimnissvollen der inneren Disposition, dem phantastischen Spiele der schmückenden Zuthat, einen naiven, fast mährchen-

haften Reiz. Auf die Unterschiede der Bauzeit lässt sich zumeist aus dem Charakter des Ornaments, aus dessen mehr strenger und klarer, mehr üppiger und schwulstiger Behandlung schliessen. Zum Theil reichen die Monumente in die folgende Periode hinüber. Später ist Vieles an ihnen verändert, besonders durch eingezogene flache oder gewölbartig gebildete Decken, durch Einfügung von Fenstern und dergl. An vielen Beispielen gehören wiederum nur Einzeltheile der alten Anlage an.

Eines der ansehnlichsten und in seiner Gesammtheit am besten erhaltenen Beispiele des 12. Jahrhunderts, etwa der mittleren Zeit desselben angehörig ist die Kirche von Borgund in Soyn. Andere, ebendaselbst, zu Stedje und zu Hafslo; zu Thorpe, Aals, Hemsedal, Gols in Hallingdal; zu Hitterdal in Nieder-Thelemarken, u. s. w. — Das Portal der abgerissenen Kirche von Tind (oder Atro) in Ober-Thelemarken, gegenwärtig in der Alterthümersammlung der Universität zu Christiania, fällt, nach daran befindlicher inschriftlicher Angabe, in die Zeit zwischen 1180 und 1190; der Styl des Schnitzwerkes an der Umfassung dieses Portals hat schon einen üppig barocken Styl, welcher die Spätepoche charakterisirt. — Eine abgebrochene Holzkirche aus Vang in Valders ist nach Herstellung des Fehlenden zu Brückenberg im schlesischen Riesengebirge wieder aufgestellt worden.



Portal der Kirche zu Tind. (Nach Dahl.)

Die norwegischen Steinmonumente sind zumeist von sehr schlichter Beschaffenheit. Als nationale Eigenthümlichkeit ist die schärfere Sonderung des Chores von dem Schiffraume (ähnlich wie zumeist in den Holzkirchen) anzumerken, indem eine portalartige Bogenöffnung beide Theile zu verbinden pflegt. Bei einigen kleinen einschiffigen Kirchen, wie bei denen von Raade und von Rygge und Borgeyssel findet sich eine zweite Bogenöffnung über jener, zu der eine Wendeltreppe in der Mauerdicke emporführt und die zu einer Art von Tribune (oder Lettner) gedient zu haben scheint. — Wo es sich um ausgebildete Einzelformen handelt, zeigt sich, neben andern Einzeleinflüssen, eine Aufnahme von Motiven der englischen Architektur. Zu den Monumenten dieser Art gehören einige Basiliken mit schlichten und derben Rundpfeilern: zu Aker bei Christiania, zu Gran (Granvolden) in Hadeland, zu Ringsaker in Hedemarken, die letztere im Fortgange des Baues, jedoch merkwürdiger Weise nach südfranzösischem Prinzip überwölbt. Sodann, in mehr

charakteristischer Beziehung jenes Verhältnisses, mit einiger dekorativer Ausstattung, das Schiff des Domes von Stavanger und das der Marienkirche zu Bergen, die letztere zugleich in einer Verbindung mit Elementen der deutsch-romanischen Bauweise. — Dann werden, um 1161, namhafte Bauten am Dome von Drontheim angeführt; die ältesten



Durchschnitt und Innenansicht der Kirche zu Ringsacker. (Nach G. Bull.)

Theile desselben tragen jedoch das entschieden vorwiegende Gepräge der romanischen Schlussperiode, so dass es fraglich bleibt, ob und was aus jener Bauzeit beibehalten sein mag.

Ueber Schweden liegen nähere Mittheilungen nur in Betreff des südlichen Districtes, der Provinz Schonen, vor. Der Dom von Lund[1] ist eine ansehnliche, auf Ueberwölbung angelegte Pfeilerbasilika, dem deutsch-romanischen Style zumeist entsprechend; das innere System, in der ursprünglichen Anlage schlicht, mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern und mit schon spitzbogigen Quergurten des Gewölbes; (die Wölbung und Andres späterer Herstellung angehörig;) unter Chor- und Querbau eine geräumige Krypta; das Aeussere, durch umfassendere Bauveränderung entstellt, von massig schwerem Charakter. Die historischen Nachrichten deuten auf einen Bau in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts; das Wesentliche der alten Theile scheint jedoch Erneuung, etwa nach einem Brande der Stadt im Jahr 1172, zu sein. Ein späterer Brand im J. 1234 veranlasste dann umfassende Herstellungen. — Verwandten Styl zeigen die Reste der Heiligkreuzkirche zu Dalby. — Ausserdem ist eine beträchtliche Zahl kleiner, zumeist einschiffiger Landkirchen vorhanden, einige mit ähnlicher Scheidung des Schiffes vom Chore wie in den

[1] Brunius, Nordens äldsta Metropolitanakyrka eller historisk och-arkitektonisk beskrifning öfver Lunds Domkyrka.

norwegischen Kirchen, zum Theil der romanischen Schlussperiode (und selbst noch dem 14. Jahrhundert) angehörig.

In den mittleren Landschaften Schwedens sind nur einige ruinenhafte Bauten von einfach massenhafter Anlage zu erwähnen: der sogenannte Odins-Tempel zu Upsala; einige Reste zu Sigtuna, Alvastra, Wreta u. s. w.

In Dänemark scheint die Kirche von Westerwig an der jütischen Nordwestküste, 1197 vollendet, mit einem Wechsel von Pfeilern und kurzen Säulen auf eine Vereinigung deutscher und englischer Motive zu deuten. — Die Krypta des um 1128 gegründeten Domes zu Wiborg entspricht dagegen völlig den deutschen Krypten des 12. Jahrhunderts. — Die um 1168 gegründete Rundkirche zu Bjernede bei Soröe auf der Insel Seeland hat im Inneren Säulen, welche die Formation des deutschen Ziegelwürfelkapitäls wiederholen.

Auf der Insel Bornholm werden alterthümliche Rundbauten, im Innern mit Pfeilern, namhaft gemacht.

Die Seezüge der Nordmannen an die fernen nordischen und nordwestlichen Küsten trugen die heimische Bauweise auch dort hinüber. Von baulicher Thätigkeit auf Island, namentlich von kunstreichen Holzbauten, wird Manches berichtet. Grönland hat Reste baptisterienartiger Rundbauten, bei Igalikko und Kakortok. In Nord-Amerika, zu New-Port, auf Rhode-Island, gehört der Rest eines Rundbaues mit schweren und rohen Rundpfeilern ebenfalls in diese Epoche.

Spanien.

Was unter den romanischen Monumenten Spaniens der in Rede stehenden Epoche angehört, ist nach den bisherigen Vorlagen schwer zu bestimmen. Das Allgemeine ihrer Eigenthümlichkeit wird in einer vermittelnden Stellung zwischen der Strenge des 11. Jahrhunderts und dem üppig phantastischen Reize der Monumente der Schlussepoche bestehen. Ein Zug verwandtschaftlichen Verhältnisses zu den Richtungen der südfranzösischen Architektur scheint auch hier von Bedeutung zu sein.

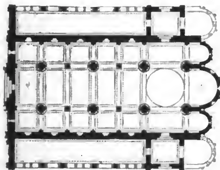
In Aragon wird als ein Hauptbau dieser Epoche die Kathedrale von Tarragona[1] genannt, die im Jahr 1138 im Bau begriffen war, deren Vollendung aber jedenfalls der Schlussepoche angehört. Der Chor ist der ältere Theil. Das Schiff hat stattliche, mit Halbsäulen gegliederte Pfeilerarkaden, in einer Anordnung, welche die ursprüngliche Absicht einer tonnengewölbten Decke muthmassen lässt. Das ausgeführte Kreuzgewölbe, die Façade der Kirche sind spät.

Im nördlichen Castilien finden sich, besonders in Salamanca ver-

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 42 (7).

schiedene Monumente des 12. Jahrhunderts. Andere, wie es scheint, in Corullon, Astorga, Zamora (die Kirche Santiago), Valladolid, Carrion de los Condes, Tardajos, Rioseco u. s. w. — Ebenso, weiter südwärts, in Segovia,[1] wo eine Reihe strengerer romanischer Kirchen, St. Millan, St. Juan, St. Esteban, St. Martin, namhaft gemacht wird. Die Tonnenwölbung über gegliederten Pfeilern erscheint auch hier als charakteristisches Motiv der Anlage. Sehr eigenthümlich ist die mehrfach wiederholte Anordnung offener Arkadenportiken auf den Langseiten dieser Kirchen.



Grundriss von S. Millan zu Segovia. (Nach Gailhabaud.)

In Galizien wird die Kathedrale von Santiago mit geräumiger, massenhafter und schmuckreicher Krypta (angeblich noch vom J. 1082) als ein besonders ansehnlicher Bau namhaft gemacht.

Die glanzvollen romanischen Monumente von Spanien gehören der Spätepoche des Styles an.

Portugal hat in seinen Nordprovinzen schlichte Granitbauten, zu Porto, Paço de Sousa, Leça de Bolio, Azurar. — Andere zu Coimbra, die Kathedrale (in ihren alten Theilen) und die kleine Rundkirche St. Salvador (um 1169). — Weiter südwärts einige Klosterbauten zu Santarem und die Kathedrale von Evora (1186—1204).

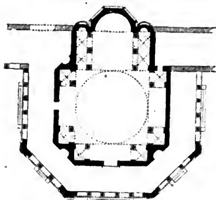
Italien.

Italien entwickelt im Laufe des 12. Jahrhunderts eine lebhafte bauliche Thätigkeit, die in den verschiedenen Landschaften, nach den entsprechenden Anfängen des 11. Jahrhunderts, zu verschiedenen Stylformen führt. Dem für flache Decken durchgebildeten Basilikenbau tritt die auf Kreuzgewölbe berechnete Anlage des Gebäudes gegenüber; eine eigenthümliche Zwischenstufe erscheint in solchen Gebäuden von basilikenartiger Disposition, welche die Seitenwände, namentlich auch die des mittleren Hochbaues, durch Querbögen als Hülfsträger der Flachdecke und zum innigeren Zusammenschluss des Ganzen verbinden. Die Façade folgt den Verhältnissen des inneren Aufbaues, mit flachem Giebel über dem erhöhten Mittelschiff und mit Halbgiebeln über den anlehnenden Seitenschiffen; oder sie wird ungetheilt, die letzteren deckend und mit einem Flachgiebel schliessend, emporgeführt. Zur Thurmanlage gestaltet sich

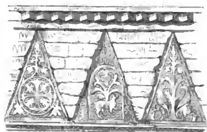
[1] Darstellungen von S. Millan, St. Lorenzo, St. Martin zu Segovia in den Monumentos arquitectónicos de España. Lief. 1—5.

die Façade nur bei wenigen südlichen (sicilischen) Monumenten; zumeist wird der Glockenthurm als gänzlich gesonderter Bau errichtet. Daneben findet der Bau von Central-Anlagen, besonders für Baptisterien, verschiedenartige Anwendung. U. s. w.

In Venedig war durch den Bau von S. Marco und dessen Ausstattung das byzantinische Element eingebürgert. Dasselbe gab, in freierer Verarbeitung, zu einer dekorativen Fassung und Behandlung Anlass, die einen frisch phantastischen Reiz hervorbringt, theils in kecker Energie, theils in üppigerem Reichthum. Hieher gehört, der Anlage nach wohl aus der Frühzeit des Jahrhunderts, die Kirche S. Fosca auf der Nachbar-Insel Torcello, ein Kuppelbau (gegenwärtig flach gedeckt), aussen achteckig und auf den vorderen Seiten von einem Arkaden-Portikus luftig orientalischen Gepräges umgeben, an der Chorseite zierlich ausgestattet. Sodann der Dom von Murano, ein Bau von der altüblichen Basilikenanlage, im Innern mit dem inschriftlichen Datum des J. 1111, am Chor-Aeussern mit doppelgeschossigen Arkaden und sehr reicher dekorativer Ausstattung, die schon auf eine erheblich vorgeschrittene Zeit des Jahrhunderts zu deuten scheint. — Im Uebrigen eine Zahl venetianischer Palast-Façaden, mit offenen Säulen-Arkaden und Säulen-Loggien und mancherlei eingelassenem Täfelwerk; das orientalische Element, in den Kapitälen der Säulen und in der Anwendung luftig überhöhter Halbkreisbögen, ebenfalls zur Schau tragend, aber zugleich von kräftiger fest geschlossener Wirkung. Der sogenannte Fondaco dei Turchi ist ein zumeist alterthümlicher, besonders stattlicher Bau solcher Art. Andre, in zierlicherer Durchbildung, sind die Paläste Loredan, Farsetti, Businelli, Bazizza. Noch andre tragen mehr das Gepräge der Schlussepoche.



Grundriss von S. Fosca zu Torcello.
(Aus den Fabbr. di Venezia.)

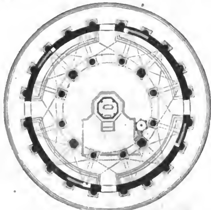


Von den Friesen des Domes zu Murano.
(Nach Selvatico.)

In Toscana fand die antikisirende Richtung, welche bereits in den Basiliken des 11. Jahrhunderts aufgenommen war, eine reiche und man-



Von der Chor-Absis des Domes zu Pisa.
(Nach Chapuy.)



Grundriss des Baptisteriums zu Pisa.
(Nach Gailhabaud.)

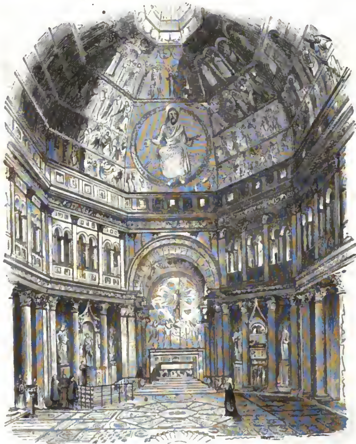
nigfaltige Pflege, glänzenden und wiederum phantastischen Wirkungen zugeneigt, in der Bauschule von Pisa, strenger, edler und reiner in der von Florenz.



Glockenthurm des Domes zu Pisa.
(Nach Chapuy.)

Des Prachtbaues des Domes von Pisa und seiner beträchtlich in das 12. Jahrhundert hinabreichenden Ausführung ist schon (oben, S. 394) gedacht. Ausser dem Chor-Aeusseren gehört namentlich die Façade, als deren Werkmeister sich inschriftlich ein gewisser Rainaldus nennt, der gegenwärtigen Epoche an. Sie hat jene naive Anordnung mit erhöhtem Mittelschiff und niederen Seitentheilen; aber sie verbindet damit eine glänzende Ausstattung, durch grosse Wandarkaden im Untergeschoss, durch kleinere offene Arkadengallerieen in den oberen Theilen, die Einzeltheile in den reichsten Mustern antiken Systems und antiker Dekoration durchgebildet, doch zugleich mit manchem Phantastischen von eigener Erfindung untermischt. — Ihr schliesst sich zunächst das gegenüberliegende Bapti-

sterium S. Giovanni[1] an, 1153 durch Diotisalvi gegründet, ein Rundbau mit einem Säulenkreise und hoher Empore in dem streng behandelten Inneren, im Aeusseren auf eine Prachtausstattung ähnlichen Styles angelegt, doch erst in gothischer Zeit beendet. — Dann der zur Seite isolirt stehende Glockenthurm, 1174 durch die Meister Wilhelm von



Innenansicht von S. Giovanni zu Florenz. (Nach H. G. Knight.)

Innspruck und Bonannus gegründet, ein cylindrischer Bau, im Untergeschoss wiederum mit Wandarkaden, darüber mit sechs Reihen luftiger Gallerieen. (In stark geneigter Stellung, deren ursprüngliche Veranlassung zufällig war und die im Fortgange des Baues, abenteuerlichster Weise, mit Absicht fortgeführt wurde.)

Dem Vorbilde des Domes von Pisa folgen zahlreiche andre Bauten,

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 42 (1).

zumeist zwar in wiederum schlichterer Anlage des inneren Systems, auch mit mehr oder weniger vereinfachter Ausstattung der Façade, indem z. B. bei letzterer die offnen Gallerieen der Obertheile mehrfach ebenfalls zu Wandarkaden werden. So in Pisa selbst: die Kirchen S. Frediano, S. Sisto, S. Anna, S. Andrea, S. Pierino, S. Paolo all' Orto; in Lucca: der Aussenbau von S. Frediano (in eigenthümlich strengerer Classicität); S. Giovanni, S. Maria forisportam; in Prato: der Dom (seiner ursprünglichen Anlage nach); in Pistoja: der Dom, S. Andrea, S. Bartolommeo, S. Giovanni fuorcivitas.

Eine Verzweigung der pisanischen Architektur zeigt sich in den Monumenten der Insel Corsica, die seit dem 11. Jahrhundert Pisa unterworfen war; doch ist das System hier sehr vereinfacht, die Behandlung zumeist dürftig. Zu den etwas stattlicheren Gebäuden gehören die ehemalige Kathedrale von Nobbio und die Kirche S. Micchele unfern von Murato.

In Florenz ist das Baptisterium S. Giovanni als ein in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts begonnener und in der Hauptsache um die Mitte desselben beendeter Bau zu bezeichnen, eine grossartige Kuppelanlage von achteckigem Plane, in entschieden antikisirender Weise und zwar nach dem Muster des Pantheons zu Rom aufgeführt, noch nicht völlig harmonisch durchgebildet (im Innern mit der Benutzung verschiedenartiger antiker Säulen), mit der Einreihung einiger mittelalterlicher Motive und mit hochelliptischer Wölbung. Das Aeussere (zum Theil einer Herstellung des 13. Jahrhunderts angehörig) mit rundbogigen und horizontal gedeckten Pilastergeschossen und farbigem Täfelwerk in rhythmischer Vertheilung. — Daneben die Kirche S. Apostoli, eine Basilika von ebenso entschieden klassischer Behandlung; die Vorhalle von S. Jacopo in Borgo; — die Façade der alten Badia bei Fiesole.

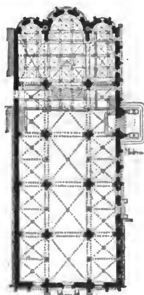

Façade von S. Miniato bei Florenz. (Nach Gailhabaud.)

Dann, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, nach inschriftlicher Angabe im Innern um 1207 beendet, die Kirche S. Miniato bei Florenz,[1] eine Basilika, in welcher je zwei Säulen mit einem aus vier Halbsäulen zusammengesetzten Pfeiler wechseln, die vordere Halbsäule des letzteren an der Oberwand des Mittelschiffes emporlaufend und halbkreisförmigen

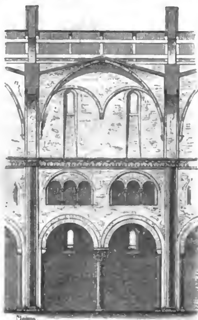
[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 42 (4).

Querbögen nach der oben bezeichneten Anordnung zum Träger dienend; eine Säulenkrypta dem Chore (in der ursprünglichen Anlage) eingebaut; die Façade, in vorzüglich klarer Entwickelung, mit Halbsäulen-Arkaden, und Pilastern mit geradem Gebälk ausgestattet. Ueberall ist hier die lauterste klassische Durchbildung und ein Schmuck von verschiedenfarbigem, an den Hauptpunkten musivisch gemustertem Täfelwerk von eben so klarer Schönheit, nur an wenigen Stellen in etwas spielender Behandlung. Das Gebäude verschmilzt den reinen Adel klassischer Kunst mit den mittelalterlichen Bedingnissen der Anlage in einem Grade, wie diess bei keinem zweiten Architekturwerke des Mittelalters der Fall ist. Seiner Zeitstellung nach steht es im Uebergange von der in Rede stehenden zu der Schlussepoche des Romanismus.

In der Lombardei, wo germanisches Volksthum in umfassendem Maasse eingedrungen war, erscheint ein charakteristisch nordisches, der deutsch-romanischen Architektur verwandtes Element; aber in der Wechselwirkung mit den alten antikisirenden Traditionen und mit der an-



Grundriss des Domes von Modena. (Nach Osten.)



Inneres System des Domes von Modena. Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

dauernden Neigung des Südens für diese mannigfach umgestaltet, in klareren und in mehr phantastischen Formen, fügt es sich in nicht minder bezeichnender Weise der Fassung und Haltung des Südens. Die vorwiegende Neigung geht auf Gewölbanlagen hinaus. Die Façade pflegt

sich als stattlicher, verschiedenartig behandelter Schmuckbau zu gestalten, an den jüngeren Beispielen mit reichem Rundfenster im Obertheil. Vor den Portalen tritt häufig ein Eiugangsbogen vor, mit freistehenden Säulen, die phantastisch von Thiergestalten getragen werden.

Zunächst sind einige Monumente zu nennen, die in ihrer ursprünglichen Anlage noch als schlichte Basiliken erscheinen, mit Säulen oder einfachen Pfeilern oder mit einem Wechsel beider Formen. Namentlich mehrere alte Kirchen zu Verona: S. Giovanni in Fonte, S. Maria antica, S. Stefano, S. Lorenzo, S. Pietro in Castello. Auch S. Antonino zu Piacenza ist ein derartiger Bau, doch ohne Zweifel schon aus der Spätzeit der Epoche, aus Ziegeln construirt, mit eigenthümlichen Kapitälen,



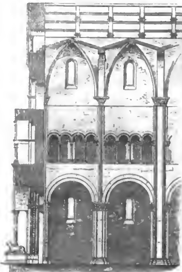
Façade des Domes von Modena. (Nach Osten.)

welche an die nordischen Ziegelwürfelkapitäle erinnern; zugleich durch einen querschiffartigen Bau auf der Westseite und einen Thurm über dessen Mitte bemerkenswerth.

Zwei Monumente entsprechen, ihrer ursprünglichen Anlage nach, dem System von S. Miniato bei Florenz, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen und mit der Anordnung grosser Querbögen, welche von den letzteren getragen werden, auch mit ähnlich eingebauten Krypten. Beiderseits ist die Anlage älter als die von S. Miniato. Das eine ist der Dom von Modena, 1099 durch den Meister Lanfrancus gegründet und 1184 geweiht, ein Bau von ernsten, massig schweren Verhältnissen und streng

behandelten Einzelformen; die Wände des Innern, über den Schiffarkaden, durch hohe Säulenarkaden (ohne Emporen) durchbrochen, die grossen Querbogen spitzig; (zwischen ihnen später eingefügte Kreuzgewölbe); das Aeussere nach Analogie des inneren Systems in wirksam kräftiger Weise durchgebildet. — Das andere Beispiel ist die Kirche St. Zenone maggiore zu Verona,[1] bei der jedoch von der Ausführung der Querbögen des Innern im Lauf des Baues wieder Abstand genommen und sodann ein dem schlichteren Basilikensystem entsprechender Aufbau befolgt wurde; das Aeussere in den Grundmotiven dem Dome von Modena verwandt, aber mehr dekorativ und mit einem Anklange an den Styl der toskanischen Architektur behandelt.

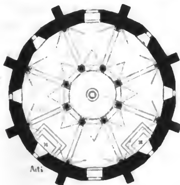
Eine Reihe andrer folgt dem System der auf eine Ueberdeckung durch Kreuzgewölbe eingerichteten Pfeilerbasiliken. Ein alterthümlich rohes Beispiel der Art, noch mit einem Wechsel von Säulen und Pfeilern, ist die kleine Kirche S. Pietro e Paolo zu Bologna, zu dem Gebäude-Complex von S. Stefano gehörig. — Schlichte und strenge Behandlung, bei einfacher Pfeilergliederung, hat die Ruine von S. Giulia, unfern von Bergamo.[2] — Ein ausgebildeteres System, bei wiederum massig schweren Verhältnissen und einer Fülle abenteuerlich phantastischer Dekoration im Innern wie im Aeussern, zeigt S. Micchele zu Pavia;[3] (das Gewölbe des Innern jünger und der ursprünglichen Anlage nicht entsprechend.) Ihr schliessen sich, ebendaselbst, die Kirchen S. Giovanni in Borgo (nicht mehr vorhanden), S. Pietro in cielo d'oro und S. Teodoro an. — Sodann die Kirche S. Ambrogio in Mailand,[4] ähnlich schwer, mit verworrener Bauführung im Innern, ausgezeichnet durch einen Arkadenhof vor der Façade. — Das Meisterwerk dieser Gattung ist der Dom von Parma, der Neubau eines im J. 1117 zerstörten Gebäudes, in Plan und Aufbau völlig durchgebildet, (die Gewölbe indess auch hier der Disposition des Uebrigen nicht ganz entsprechend), durch die klare Würde der Verhältnisse des Innern, durch den Reichthum der Façade und des Chor-Aeussern von stattlicher Wirkung. — Ihm folgen: der Dom von Piacenza, 1122—1233 erbaut, wiederum in minder klarer Entwickelung, die ursprüngliche Anlage des


Inneres System des Domes von Parma. Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

[1] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone Magg. in Verona. Denkmäler der Kunst, T. 41 (5). — [2] Ebenda, T. 41 (9). — [3] Ebenda, T. 41 (1—3). [4] Ebenda, T. 41 (10).

Innern, wie es scheint, auf durchgreifende Weise im Laufe der angegebenen Banzeit umgewandelt; — der Dom von Cremona, in seinen älteren Theilen der Zeit etwa von 1129—70, in andern Theilen dem 14. und 15. Jahrhundert angehörig; — der Dom von Ferrara, vom J. 1135, im Innern modernisirt, die Obertheile des Aeussern in gothischen Formen. — Andre Beispiele, zum Theil nur in Einzelstücken dieser Zeit angehörig, sind: S. Maria maggiore zu Bergamo; S. Fedele[1] und S. Abbondio zu Como; die Ziegelbauten S. Maria Canale zu Tortona, die Kirche von Castiglione nnd die von Carpi (1184 geweiht); die alterthümlichen, in Granit ausgeführten Theile des Chores der Kathedrale von Ivrea, u. s. w.

Schliesslich einige kuppelgewölbte Centralbauten: das Baptisterium S. Pietro zu Asti, eine seltsam schwere Anlage, von alterthümlicher Gesammterscheinung und mit eigenen etwas spielend behandelten Details;



Grundriss von S. Pietro zu Asti. (Nach Osten.)



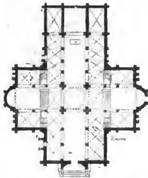
Kapitäl von S. Pietro zu Asti. (Nach Osten.)

— die Kirche S. Tommaso bei Bergamo, mit rund umlaufender Empore; — das Baptisterium von Padua, rund über viereckigem Unterbau; — das Baptisterium von Cremona, um 1167, achteckig, das System von S. Giovanni zu Florenz in nordisch romanischen Formen nachahmend. Dagegen ist das Baptisterium S. Maria antica zu Gravedona am Comer-See ein fast quadratischer, aber flachgedeckter Bau, mit eigenthümlich reichem Absidensystem und einem an nordische Architektur erinnernden Glockenthurme.[2]

Die toskanische und die lombardische Bauweise fanden weitere Aufnahme, zum Theil in naher gegenseitiger Berührung. Genua zeigt eine Einwirkung pisanischer Banschnle in den ältesten, einer stattlichen Säulenbasilika angehörigen Theilen des Domes, in S. Maria di Castello, S. Cosmo, S. Donato, gleichfalls Säulenbasiliken; dagegen einen Gewölbebau

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 41 (6). — [2] W. Lübke in den Mittheilungen der Central-Commission zu Wien. Jahrgang 1860.

mehr nach lombardischer Art in S. Giovanni di Pré. — Die seltsam barbarisirt phantastische Façade der ehemaligen Kathedrale S. Pietro zu Spoleto, die des Domes zu Assisi, des Domes zu Fuligno haben zumeist lombardischen Charakter. — In Viterbo ist die Kathedrale eine Säulenbasilika dieser Epoche, in Corneto die Kirche S. Maria in Castello (1121 bis 1208), ein durchgebildeter Gewölbebau. — Der Dom zu Ancona, um den Schluss des 11. Jahrhunderts begonnen, um 1189 reicher ausgestattet, ist eine Säulenbasilika nach vereinfachtem Muster des Domes von Pisa, im Aeussern nach lombardischem Systeme behandelt. Die Façade von S. Maria della Piazza, ebendaselbst, zeigt eine phantastische, fast byzantinisirende Umgestaltung des pisanischen Motives. — Rom hat schlichte Säulenbasiliken dieser Epoche, die, wie S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, noch immer das einfache altchristliche Vorbild wiederholen; daneben aber, wie S. Prassede, stärkere Pfeiler zwischen den Säulen, von denen in der oben besprochenen Weise Querbögen getragen werden, und am Chor-Aeussern der (innen modernisirten) Kirche S. Giovanni e Paolo eine Arkadengallerie nach nordischer Art.



Grundriss des Domes von Ancona. (Nach d'Agincourt.)

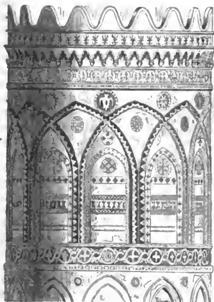
Unter-Italien,[1] namentlich Apulien, zeigt eine Fortbildung jenes gemischten Styles, der hier schon im 11. Jahrhundert begonnen hatte. Der alt herkömmlichen Basilikenanlage mischt sich Byzantinisches und Sarazenisches, auch Nord-Italisches und Französisches, bei; der Chorraum, gewöhnlich in breit entfalteter Anlage, wird häufig durch eine mächtige Kuppel ausgezeichnet; eine Gesammtüberdeckung der Räume durch Wölbungen wird in verschiedenartiger Weise ausgeführt.

Säulenbasiliken der Art sind: zu Bari, ausser S. Nicola (oben, S. 394), die Kirche S. Gregorio und die Kathedrale, die Ostseite der letzteren in reich phantastischer äusserer Ausstattung; die Kathedrale von Troja, die von Trani. Pfeilerbasiliken: zu Ruvo, Accerenza, Venosa, die letzteren beiden mit französischer Chordisposition. Gewölbte Pfeilerbasiliken: zu Foggia, S. Nicola zu Lecce (mit tonnengewölbtem Mittelschiff ohne Oberfenster), zu Molfetta, Canosa, Trani (mit Kuppeln).[2] — Kleinere Kuppelbauten: die Grabkapelle Bohemund's (gest. 1111) bei S. Sabino zu Canosa, das Aeussere in antikisirender Behandlung; das Baptisterium zu

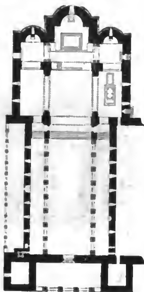
[1] Vergl. H. Schulz, Denkmäler Unter-Italiens. — [2] Für diese Bauten die Kuppelkirchen des weit entlegenen Aquitanien als Vorbilder anzunehmen, wie F. v. Quast S. 71 im I. Bd. des von ihm herausgegebenen Schulz'schen Werkes gethan, scheint mir wenig begründet, da neben dem Uebereinstimmenden noch mehr Abweichendes sich dabei geltend macht, und überdies in allen Theilen Italiens seit der Römerzeit Kuppelbauten nichts Ungewöhnliches waren, auch die überhöhte Form der Kuppel schon in der frühmittelalterlichen Epoche vorkommt. W. L.

Ascoli; das auf dem Berge S. Angelo, dies in seltsamer, byzantinisch-sarazenischer Behandlung. U. s. w. — Die alte Kirche S. Restituta zu Neapel, neben dem dortigen Dom, ist eine schlichte Säulenbasilika mit spitzbogigen Arkaden, dem sicilisch-palermitanischen System entsprechend. Eine Säulenbasilika mit stark überhöhten Rundbögen ist die Kathedrale von Sessa, deren Façade eine phantastische Ausbildung zeigt; eine fünfschiffige Basilika von mächtigen Verhältnissen mit 54 antiken Säulen, ursprünglich flach gedeckt, später eingewölbt ist die Kathedrale von S. Maria Maggiore, dem antiken Capua.[1] Aehnlich die ebenso grossartig angelegte Kathedrale von Benevent.[2]

Ebenso, aber in strengerer Haltung, die sicilische Architektur dieser Periode. Das System der Säulenbasilika mit dem breiten Chorraume und



Vom Chor-Aeusseren des Domes zu Palermo. (Nach Gailhabaud.)



Grundriss der Kirche von Monreale. (Nach Serradifalco.)

der Kuppel über dessen Mitte herrscht hier vor; anderweit erscheint eine byzantinisirende Disposition des Innern. Im Aufbau verbinden sich sarazenische und byzantinisirende Elemente zur charakteristisch bestimmten Wirkung.

Im östlichen Districte der Insel ist die letztere, wie es scheint, noch minder entschieden, auch vielleicht noch durch einen Einfluss der dortigen alten Römerwerke bedingt. Die Kathedrale von Messina, der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, eine grossartige Basilikenanlage der

[1] W. Lübke in den Mittheilungen der Central-Commission zu Wien. Jahrgang 1860. — [2] Schulz, Unteritalien, Taf. 79.

bezeichneten Art, hat im Innern noch die halbrunde Bogenform. (Sie ist später vielfach verändert.) Die alten Theile der Nunziatella dei Catalani, ebendaselbst, von byzantinischer Disposition, charakterisirt sich durch eine gewisse antikisirende Haltung. Die Kathedrale von Catania, nach 1169 erbaut, zeigt dagegen in ihren ältern Theilen schon entschiedene Aufnahme der sarazenischen Elemente.

Ungleich umfassender tritt diese Aufnahme im westlichen Districte ein, namentlich zu Palermo, wo eine Fülle glänzender Bauten aus der Zeit der muhammedanischen Herrschaft vorlag. In Nachfolge der letztern wird die Spitzbogen- als vorzüglich charakteristische Form aufgenommen: über den Säulen der innern Schiffarkaden, wo er luftig überhöht, mit senkrecht verlängerten Schenkeln, gebildet zu werden pflegt; als Stirnbogen der Absiden; und ebenso in den Dekorationen des Aeussern, namentlich der Façade und der Chorpartie, wo er, von musivischen Ornamentbändern umfasst, zu reichen Formenspielen Anlass giebt. Auch andre Elemente sarazenischer Behandlung werden nachgebildet; zugleich aber findet die Weise byzantinischer Ausstattung, durch musivisches Ornament und bildlich figürliche Darstellung an den Flächen des Innern, eine zum Theil sehr umfassende Anwendung. Es gehören hieher zu Palermo:



Von den Schiffarkaden der Kirche von Monreale.
(Nach Serradifalco.)

die reich und phantastisch ausgestattete Schlosskapelle,[1] eine Basilika, 1140 geweiht; der ältere Theil der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio), von byzantinisirender Disposition und mit verschiedenartig gebildeter Gewölbdecke; S. Cataldo, ähnlich, mit Kuppeln; la Magione (erheblich verändert); die Kathedrale in ihren ältern Theilen von 1169—85 und in dem Aeussern derselben (namentlich des Chores) mit reich phantastischer Ausstattung versehen, in andern Theilen später, im Innern modernisirt; die Kirchen S. Spirito (1178) und S. Maria Maddalena (1187), beide ihrer ursprünglichen Anlage nach. — Sodann die Kathedrale von Cefalù, seit 1132 gebaut, in strengerer, einigermaassen eine nordländische Einwirkung bezeugender Haltung, mit starken Thürmen auf den Ecken der Façade und einem Portikus zwischen denselben. — Endlich die seit 1174 gebaute Klosterkirche von Monreale bei Palermo, eine

[1] Denkmäler der Kunst, T. 42 (5, 6).

grossartige Basilika, innen völlig mit Mosaiken erfüllt, am Aeussern des Chores wie die Kathedrale von Palermo ausgestattet, in der Thurmanlage der von Cefalù ähnlich.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst des 12. Jahrhunderts fördert, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, die im elften ausgestreuten Keime noch nicht zu einer fortschreitenden Entwickelung. Die sehr gesteigerte Thätigkeit in der monumentalen Architektur hatte zwar auch in der bildenden Kunst ein reicheres Schaffen und somit eine mehrseitige Uebung im künstlerischen Erfassen des Gegenstandes und in der handwerklichen Ausführung zur Folge; in demselben Grade aber war sie zunächst, wie schon angedeutet, auf eine im strenger architektonischen Sinn gebundene Darstellungsweise von Einfluss. Im Gegensatz gegen das Verschiedenartige in den bildnerischen Versuchen des 11. Jahrhunderts, gegen den unbekümmert dilettantischen Zug jener Epoche, gegen die zuweilen geniale Frische, welche dreist, von klassischen Vorbildern lebhaft erregt, dem Bedeutungsvollsten in Form und Gehalt nachgestrebt hatte, wird die Kunst jetzt in umfassenderem Maasse auf einseitig formales Gesetz, auf das Typische und Schematische, das überall den primitiven Entwickelungsstufen aneignet, zurückgeführt. Die Reminiscenzen, die einer barock entarteten wie die einer hoch gebildeten Kunst, scheiden sich aus; die unbehülflichen Bildungen eines barbaristisch rohen Gefühles schränken sich auf verhältnissmässig engere Kreise ein; ein gleichartiger Styl, dessen starre Gebundenheit Auge und Gemüth allerdings in wenig erfreulicher Weise berührt, dessen Gesetzlichkeit aber künftigem, erneut lebendigem Schaffen eine gesicherte Grundlage verheisst, erscheint als vorherrschend. Gleichwohl macht sich daneben in einzelnen Fällen ein individuelles Vermögen geltend, welches dies Künftige schon mit starker Kraft vorweg nimmt, während in andern Fällen das stylistische Gesetz in roherer Weise durchbrochen wird, oder wo letzteres überhaupt noch keinen Boden gewonnen, noch erst ein ungefüger Barbarismus sich zeigt.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur steht wiederum eine Folge von Werken des Erzgusses voran.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist eine, den Niederlanden angehörige Arbeit aus der Frühzeit des Jahrhunderts und ein Taufbecken, von **Lambert Patras** aus Dinant nach 1112 für die Taufkirche von Lüttich gefertigt, gegenwärtig in St. Barthélemy daselbst befindlich.[1] Es wird,

[1] Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique, pl. 7 u. 10. Annales archéologiques, V, p. 21; VIII, p. 330. F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 499.

wie weiland das salomonische eherne Meer, von zwölf Rindern getragen und enthält auf seiner Aussenfläche Reliefdarstellungen, Scenen der Taufe durch Johannes den Täufer (namentlich die Taufe des Erlösers), durch Petrus und Johannes den Evangelisten. Die Auffassung hat eine völlig schlichte und klare Naivetät; der Styl lässt hier noch, wie bei mehreren Werken des 11. Jahrhunderts, eine glückliche Beobachtung antik klassischer Motive erkennen, verbunden mit einem lebendigen Natursinn, der theilweise schon zu einer grossartig reichen Bildung führt, doch allerdings



Reliefgruppe vom Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich. (Nach den Annales archéologiques.)

die starr gefügte Form, besonders in den Köpfen, noch nicht zu überwinden vermag. — Aehnlicher Frühzeit angehörig und durch ähnliche Verdienste in seinen schlichteren Darstellungen ausgezeichnet ist ein Taufbecken im Dom zu Osnabrück.[1]

Dann zwei Erzportale, wahrscheinlich Arbeiten sächsischer Kunst. Das eine bilden die sogenannten Korssun'schen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod[2] (wohin sie im 14. Jahrhundert gekommen zu sein scheinen), mit einer Menge von Tafeln, welche biblische Scenen, symbolische Darstellungen und Bildnissfiguren enthalten. Unter diesen, ausser dem inschriftlich bezeichneten Bilde des Meisters, Riquin, das des Bischofes Alexander von Plozk (1129—56) das des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg (1152—92), wonach die Zeit der Anfertigung zwischen 1152 und 56 zu fallen scheint. Ueber den Styl kann nach den vorliegenden ungenügenden Abbildungen nur bemerkt werden, dass er die schlichte Strenge des 12. Jahrhunderts hat. — Das andre Portal am Dom zu Gnesen.[3] Jeder Thürflügel, mit 9 Reliefs aus der Geschichte des hl.

[1] Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 417. — [2] Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod. — [3] Berndt, in der Wiener Bauztg., 1845, S. 370, T. 690. (Schnaase, Gesch. der bild. Künste, V, I, S. 786, hat schon sehr richtig bemerkt, dass die Ansicht des Verfassers über das vorausgesetzlich sehr verschiedene Alter beider Thürflügel dieses Portals unbegründet ist).

Adalbert, von einem Arabeskenrande umfasst, bildet ein Gussstück. Die einzelnen Scenen sind figurenreich, in wenig geistreicher Behandlung, der jüngern Zeit des 12. Jahrhunderts entsprechend; es unterscheiden sich, in der Fertigung des Modells, zwei Hände, von denen die eine auf mehr plastische Fülle hinarbeitet.

Drei eherne Grabplatten zweier Erzbischöfe von Magdeburg im dortigen Dom und eines Bischofes von Halberstadt in der dortigen Liebfrauenkirche, reihen sich, an künstlerischer Bedeutung zwar ebenfalls wenig erheblich, als Zeugnisse des technischen Betriebes an. — Sodann das, in einem streng archaïstischen Style gehaltene Standbild eines Löwen (als Sinnbild oberster Gerichtsbarkeit), v. J. 1166, auf dem Domplatze zu Braunschweig; — auch die Lehnen des Kaiserstuhles von Goslar (jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin), eine dekorative Arbeit mit starkem durchbrochenem Rankenwerk im Style des 12. Jahrhunderts.

Unter den Arbeiten deutscher Steinsculptur findet sich ebenfalls ein Werk vom Anfange des 12. Jahrhunderts, das, gleich dem ehernen Taufkessel von Lüttich, die Ergebnisse der geistvolleren Leistungen des elften aufnehmend, einen der Höhepunkte künstlerischer Früh-Entwickelung ausmacht. Es ist ein grosses Felsrelief, 16½ Fuss hoch und 12¾ Fuss breit, an den Egstersteinen[1] bei Horn in Westphalen, einem alten Grottenheiligthüm, dessen inschriftlich angedeutete Weihung vom J. 1115 ungefähr auch die Epoche des Sculpturwerkes bezeichnet. Die Darstellung des Reliefs ist eine Kreuzesabnahme, noch mit den altüberlieferten Personificationen von Sonne und Mond in klagender Geberde, zugleich mit der Halbfigur des ewigen Vaters, der die Seele des Sohnes in Empfang genommen; darunter die Gruppe des ersten Menschenpaares, von dem Drachen der Verdammniss umwunden, die Arme flehend zu dem Erlöser emporgestreckt. Dem tiefsinnigen Inhalt entspricht die schlichte Würde der Auffassung, die klare Entwickelung des Vorganges, die Innigkeit der Einzelmotive; die Strenge der Behandlung, die zu einem eigenthümlich conventionellen Gewandstyle führt, lindert sich durch ein, in Einzelheiten fast wundersam feines Naturgefühl.

Andres Westphälische reiht sich zunächst an, Arbeiten von geringerem Werthe, einzelne darunter ebenfalls mit den Kennzeichen eines erregteren Gefühles. Ein Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst vom J. 1129, mit biblischen Scenen, hat in diesen eine rohe Strenge, doch nicht ohne ein Streben nach lebendigem Ausdruck. Bedeutender erscheinen: ein kleines Relief mit der Anbetung der Könige am Eingange der (späteren) Pfarrkirche zu Beckum; ein Relief in der südlichen Portallünette der Kirche von Erwitte,[2] welches die Besiegung des Drachen durch den Erzengel Michael in lebhafter, selbst grossartiger Bewegung

[1] Massmann, der Egsterstein in Westphalen. Giefers, die Externsteine im Fürstenthum Lippe-Detmold. E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst etc., II. Ueber dieses und die folgenden westphälischen Sculpturen vgl. auch: W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. Denkmäler der Knnst, T. 47 (3). — [2] Ein (zu frei behandelter) Umriss bei Massmann, a. a. O., S. 46.

darstellt; ein Taufstein in der Kirche zu Elsen, mit den Bildern der Apostel und Evangelisten; der Grabstein Wittekinds in der Kirche zu Engern,[1] an die Erzplatte mit dem Bilde König Rudolph's zu Merseburg (oben, S. 399) erinnernd; — während der allgemein vorherrschende schematische Styl der Epoche an Sculpturen, wie denen der nördlichen Portallünetten des Domes zu Soest und der Kirche von Erwitte (mit Bildern des Erlösers), wie denen der Taufsteine von Aplerbeck, Bochum, Beckum, ersichtlich wird.

Sodann einige Sculpturen in Sachsen. — Die äussere Ausstattung der sogenannten Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode, der Frühzeit des Jahrhunderts angehörig, aber durch Veränderungen in der Zeit der romanischen Schlussepoche zum Theil beeinträchtigt. Am Meisten erhalten die alte Einrichtung der Westseite,[2] ein Täfelwerk mit symbolisch dekorativen Darstellungen von reicher Composition, aber, besonders im Figürlichen, von ungefüg roher Arbeit. — Ein Einbau im westlichen Theil der Kirche von Wester-Gröningen,[3] an der hohen Brüstung mit den Stuckfiguren Christi und der Apostel in schlicht derber Behandlung. — An der Vorhalle des Domes von Goslar[4] Nischen mit schweren, roh gearbeiteten Figuren. — Ein reich dekorirter Taufstein im Dome zu Merseburg,[5] mit den schwerfällig gestreckten Bildern der Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen, einer plumpen, ob auch anderweit sich öfters wiederholenden Verbildlichung des Wechselverhältnisses zwischen jenen Personen des alten und des neuen Bundes.

Die Reste bildnerischer Thätigkeit dieser Epoche im Westen und Süden von Deutschland sind gering. Zu nennen sind: Zu Remagen am Rhein das Portal des katholischen Pfarrhofes, eine grosse Zahl seltsamer, phantastisch symbolischer Reliefs von höchst formloser Behandlung enthaltend. — Zu Köln[6] eine Portallünette an St. Cäcilia mit drei Halbfiguren, in völlig starrem Style; einige Sculpturen aus St. Pantaleon im städtischen Museum; der Grabstein der Plectrudis am Chor von St. Maria am Kapitol,[7] mit dem allgemeinen Schematismus ein gewisses feineres Formgefühl verbindend. — Zu Trier einige starre Sculpturen im Dom und in der Bogenlünette des Neuthores, die letzteren mit schon bewegteren Einzelmotiven. — Zu Pont-à-Mousson in Lothringen ein Taufstein[8] mit barbaristisch schweren Reliefs, Taufscenen darstellend, nach der architektonischen Zuthat aus der jüngeren Zeit des Jahrhunderts. — In St. Thomas zu Strassburg der Sarkophag des Bischofes Adaloch,[9] mit kleinen phantastischen und historischen Darstellungen unter Arkaden, im Figürlichen ebenfalls schwer und roh. — An der Kirche von Alpirsbach in Schwaben eine Portallünette,[10] Christus in der von Engeln ge-

---

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 29. — [2] Puttrich, Denkmäler d. Bauk. in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 21. — [3] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 599. Abbild. bei W. Lübke, Grundriss d. Kunstgesch., S. 353. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 143. — [5] Puttrich, II, I, Ser. Merseburg, Taf. 4. — [6] Ueber diese und die folgenden s. F. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 256, f. — [7] Boisserée, Denkm. d. Baukunst am Niederrhein, T. 8. — [8] De Caumont, Abécédaire, Arch. rel. p. 214, ff. — [9] Schneegans, l'égl. de St. Thomas á Strasbourg, p. 161. — [10] v. Stillfried, Alterthümer etc. d. E. Hauses Hohenzollern, Neue Folge, Lief. 2.

tragenen Glorie, in der schematischen Würde und (in den Engeln) mit dem Versuche lebhafter Bewegung. — An einem Pfeiler des Kreuzganges von St. Zeno bei Reichenhall die fast styllos schwerfällige Relieffigur Kaiser Friedrich's I.[1] U. s. w.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung bilden die in Böhmen unter der Regierung der Herzoge Wladislaw und Sobieslaw (1105—40) geprägten Münzen.[2] Während im Allgemeinen das Münzgepräge des früheren Mittelalters auf künstlerische Geltung keinen Anspruch hat, zeichnen sich die Darstellungen jener Münzen, wie durch ein scharfes Gepräge, so durch eine zwar byzantinisirende, doch lebendig gefühlte Zeichnung aus. Ueber die Anfertiger der Stempel liegt keine Kunde vor.

Frankreich.

In der romanischen Sculptur von Frankreich sind Werke des Erzgusses nicht nachgewiesen. Ein in Blei gegossenes Werk, ein Taufbecken zu St. Evroult-de-Montfort[3] in der Normandie (Dép. Orne), gibt für solchen Mangel einen wenig genügenden Ersatz. Es enthält die Bilder der Evangelisten, die Zeichen der Monate, die Darstellung monatlicher Beschäftigungen und scheint trotz seiner rohen Behandlung schon in ziemlich späte Zeit des 12. Jahrhunderts zu fallen.

Die französische Steinsculptur hat einige Werke aus der Frühzeit des Jahrhunderts. Namentlich die Reliefs an den Pfeilern des Kreuzganges von Moissac,[4] welche dem alten Bau desselben vom Jahr 1100 angehören. Es sind Apostelgestalten in rundbogigen Nischen, in schlichter Fassung und in einer gewissen antikisirenden Reminiscenz, doch von unkräftiger Behandlung. — Ebenfalls früh und eigenthümlich merkwürdig scheinen die Sculpturen am Südportal von Notre-Dame zu Clermont[5] in der Auvergne zu sein. Zwei Pfeiler mit grossen Reliefgestalten heiliger Personen tragen eine giebelartige Oberschwelle, welche nach Art eines antiken Tempelgiebels in trefflicher Benutzung des Raumes von einem figurenreichen Relief ausgefüllt ist: in der Mitte ein kirchliches Gebäude, links die Anbetung der Könige, rechts die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi. Darüber die Lünette des Portalbogens mit dem Salvator und zwei Seraphinen; zu den Seiten andre Relieftafeln. Styl und Behandlung (worüber sich aus der vorliegenden Abbildung nichts Genügendes entnehmen lässt) scheinen durchgängig nur schlicht derbes Wesen zu bekunden.

Jünger ist die Portallünette einer Kirche in la-Lande-de-Cub-

---

[1] v. Hefner, a. a. O., T. 23. — [2] Passavant, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 158, (mit Hinweis auf S. A. Voigt a St. Germano, Beschreibung der bisher bekannten böhmischen Münzen, II, 16.) — [3] De Caumont, a. a. O., p. 217. — [4] Voyages pitt. et rom. dans l'anc. France, Languedoc, I, II. — [5] Sommerard, les arts. au moy. âge, IV, Ch. III, pl. 2.

zac [1] (Dép. Gironde), mit symbolisch ornamentistischer, auf die Apokalypse bezüglicher Darstellung, wo das Figürliche in schauerlichen Missformen gebildet ist. — Sodann die Lünette des Hauptportals der Abteikirche von Conques [2] mit einem höchst figurenreichen Relief, wohl dem Hauptwerke der französischen Sculptur dieser Zeit. Es stellt das jüngste Gericht dar: der Salvator in der Glorie, Engel über ihm, die Seligen und die Verdammten zu seinen Seiten, unten Paradies und Hölle. Fassung und Behandlung haben hier den starren Styl, der die Epoche des 12. Jahrhunderts im Allgemeinen charakterisirt: doch kommt es in den Teufel-Darstellungen schon zu keck lebendigen Motiven. — Ein Altar in der Kirche zu Avenas [3] (Dép. Saône-et-Loire), mit der Darstellung des thronenden Erlösers und der Apostel, zeichnet sich durch eine allgemein würdevolle Fassung aus.

Auf sehr ausgedehnte Weise bethätigt sich die französische Sculptur dieser Zeit, wie schon bei einzelnen Monumenten des 11. Jahrhunderts, an den Säulenkapitälen, denen man, um den ästhetischen Ausdruck ihres baulichen Zweckes wenig sorgend, mit Vorliebe eine derartige Ausstattung giebt. Biblische, symbolische, dekorativ phantastische Darstellungen wechseln an ihnen in mannigfaltigster Folge. Doch macht sich hiebei kaum irgendwo eine selbständig künstlerische Kraft bemerklich; die Arbeiten sind zumeist roh, schwerfällig, ungefüg, auch die traurigsten Missgeburten werden bereitwillig geduldet. So sind z. B. die Säulen des Prachtportals von St. Georges zu Bocherville [4] mit entsetzensvollen Gebilden der Art, welche doch den heiligsten Inhalt haben, geschmückt. Nur wo es galt, das Diabolische zum Ausdruck zu bringen, kommt über diese missgebornen Gestalten zuweilen der Ausdruck einer wilden, selbst ergreifenden Leidenschaft. So hat eins der Kapitäle in der Abteikirche von Vézelay [5] eine Darstellung der Verehrung des goldnen Kalbes und auf letzterem eine grausige Dämonengestalt, der es an sprechendster Energie nicht fehlt. — In der Auvergne ist dieser unerfreuliche bildnerische Schmuck besonders häufig. Dass man hier aber in der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts der Barbarei genug hatte, bezeugt u. A. die



Kapitäl in der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

[1] De Caumont, a. a. O., p. 179. — [2] Voy. pitt. et rom., a. a. O. — [3] De Caumont, a. a. O., p. 206. — [4] A. Deville, essay hist. sur l'église de St. Georges-de-Bocherville, pl. 3. — [5] Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franc. II, p. 489.

Kirche von Issoire,[1] in der die Kapitäle von vier Chorsäulen mit Stuck umkleidet wurden, worin man figürliche Sculpturen von thunlich würdigerem Stylo ausarbeitete.

England.

In England hatte die bauliche Thätigkeit des 12. Jahrhunderts für bildnerisches Schaffen[2] nur einen geringen Erfolg. Die Arbeiten sind wenig zahlreich, zumeist unförmlich roh, in besseren Fällen nur zur starren Strenge entwickelt. Zum grössern Theil sind es Portallünetten, auch anderweitiger Portalschmuck, in symbolisch dekorativer Fassung oder in selbständig figürlicher Darstellung. Mehrfach kommen Darstellungen des hl. Georg vor: in den Portallünetten der Kirchen zu Fordington (Dorsetshire), Pitsford (Northamptonshire), Stoneleigh (Warwiksh.), Ruerdean (Gloucestersh.). Die letztere wird als eine schon belebtere Arbeit bezeichnet; ob sie etwa bereits der romanischen Schlussperiode angehört, erhellt aus den Vorlagen nicht. Andres an den Kathedralen von Ely, Rochester, u. s. w. Zum Theil sind es sculptirte Taufsteine, zu Darent, in der Kathedrale von Winchester, zu East-Meon (Hants), Coleshill (Warwiksh.), u. s. w. — Zwei Tafeln in der Kathedrale von Chichester mit Scenen aus der Geschichte des Lazarus[3] geben vorzüglich bezeichnende Beispiele einer rohen, starr geschnittenen Behandlung im Charakter der Zeit.

Italien.

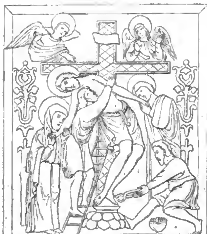
In Italien erscheint eine sculptorische Thätigkeit von zumeist roh naturalistischem Charakter. Mit sehr unbehülflichen Anfängen, selten durch ein Gesetz architektonischer Strenge, durch byzantinisirenden Einfluss, durch leisen Anhauch der Antike gezügelt, haben diese Arbeiten doch zum Theil eine gewisse Freiheit des Natursinnes, die sie als entwickelungsfähige bezeichnet. Die Namen der Verfertiger werden in der Regel durch Beischriften genannt, oft mit Worten des Ruhmes, die ihren Leistungen allerdings wenig entsprechen, die aber in der That fast wie ein Unterpfand dessen klingen, was die italienische Kunst nach der fortdauernden Arbeit von Jahrhunderten erreichen sollte.

Mehreres gehört der Lombardei an. Die Sculpturen, welche die Façade der Dome von Modena und Ferrara und der Kirche S. Zenone zu Verona schmücken, zeigen manches Uebereinstimmende, zum Theil in fortschreitender Ausbildung; zu Modena wird ein Meister Wiligelmus genannt, zu Ferrara Nicolaus, zu Verona Guillelmus und Nicolaus, vielleicht dieselben Personen wie die beiden vorigen. Die Arbeiten zu Modena,[4] Scenen der Schöpfungsgeschichte und Aehnliches,

[1] Mallay, essay sur les églises etc. du Départ. Puy-du-Dôme, pl. 13 ff. — [2] Vergl. Bloxam, die mittelalterliche Kirchenbaukunst in England, S. 70, 90. — [3] Labarte, handbook of the arts of the middle ages, p. 5, f. — [4] Vergl. Cicognara, stor. della scultura, I, t. 7 (14). D'Agincourt, Sculptur, t. 21 (6). Denkm. der Kunst, T. 48 (1).

haben noch vorzugsweise ein ungefüg barbaristisches Gepräge. Die am Portal des Domes zu Ferrara, vom J. 1135, sind ebenfalls noch befangen, während andre ebendaselbst, sechs Monatsbilder an einem südlichen Seitenbau, eine jüngere, vorgeschrittene Entwickelung bekunden; (die über dem Portal abermals erheblich später). Von den Sculpturen zu den Seiten des Portals von S. Zenone zu Verona [1] sind die zur Linken (von Guillelmus) wiederum auffällig roh, dagegen die zur Rechten (sammt denen der Portallünette von Nicolaus) im Einzelnen mit frischen, kräftigen Motiven, selbst mit einer Annäherung an klassischen Reliefstyl.

Andre in herb roher Art: am Portal des Domes von Verona; an den Carceri zu Mantua (ein Hautreliefbild des Virgil); und die missgestalteten Reliefs mit kriegerischen Darstellungen an der Porta romana zu Mailand, [2] aus der Zeit von 1167—71, von einem gewissen Anselmus gefertigt. — In einer mehr stylmässigeren, fast byzantinisirenden Fassung das Relief einer Kreuzabnahme vom J. 1178, von Benedetto Antelami, im Dom zu Parma, dem, ebendaselbst, auch ein mit Reliefs geschmückter Bischofstuhl und ein Theil der Bildwerke an der Arca des Hochaltars zugeschrieben werden. [3] Jüngere Arbeiten von B. Antelami am Baptisterium von Parma; (über diese siehe den folgenden Abschnitt.) —



Relief der Kreuzabnahme in S. Leonardo zu Florenz. (Nach E. Förster.)

Dann eine Reihe künstlerischer, zum Theil sehr mangelhafter, zum Theil bedeutenderer Frühanfänge in Toscana. In S. Frediano zu Lucca: ein Taufstein, etwa vom J. 1151, von Meister Robertus, eine Arbeit von schwerfällig schematischer Behandlung. — In Pistoja: das Relief an der Oberschwelle des Portals von S. Andrea, [4] 1166 von Gruamons gefertigt, und das von S. Bartolommeo, 1167 von Rudolfinus, beide leer und dürftig. — An S. Salvatore in Lucca und an der Kirche von S. Casciano, unfern von Pisa, Sculpturen von Biduinus, um 1180, ebenfalls höchst ungefüg. — In S. Leonardo zu Florenz (früher in S. Piero di Scheraggio) die Reliefs einer Kanzel, in denen sich, besonders in einer Kreuzabnahme, [5] ein Zug naiven, belebteren Gefühles auf schon erfreuliche Weise ausspricht. — Mehreres zu Pisa. Ein Ar-

[1] Orti Manara, dell' art. bas. di S. Zen. magg. in Verona, t. 4, A, B. — [2] Cicognara, t. 7 (15). D'Agincourt, t. 26 (24—27). — [3] Kunstblatt, 1846, Nr. 62. — [4] Denkmäler der Kunst, T. 48 (2). — [5] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. T. 1 (2).

chitrav in der Sammlung des Campo Santo, mit der Darstellung des Salvator und der Evangelistensymbole von Meister Bouus Amicus, in ungefüg stylisirter Fassung. [1] Ein Erzportal an der Südseite des Domes mit derb rohen, doch schon durch eine leis hervorbrechende Naivetät bemerkenswerthen Darstellungen. (Ein andres Erzportal, das der Haupteingangsthür des Domes, 1180 von Bonannus gefertigt, ist nicht mehr vorhanden.) Verschiedene Arbeiten am Baptisterium; die am östlichen Portale, [2] schlicht geordnet, sinnvoll, mit der Andeutung lebendigen Gefühles; und die am nördlichen Portale, in einem einfach strengen, gemässigten und gereinigten Style.

Rom besitzt aus dieser Epoche, wohl aus der spätern Zeit des Jahrhunderts die holzgeschnitzten Thürflügel des Hauptportals von S. Sabina, [3] in deren Feldern eine Reihenfolge biblischer und anderer Darstellungen enthalten ist. Bei einem Zurückgehen auf altchristliche Muster, bei theils unbehülflich kurzen, theils lang gestreckten Gestalten in ungefüger Behandlung macht sich hier ein Sinn für lebhafte, selbst kühne Bewegung bemerklich. — Das Antependium des Altars im Dome von Città di Castello [4] in Silber gearbeitet (um 1144), hat Darstellungen byzantinisirenden Gepräges. —

Unter-Italien und Sicilien haben aus dieser Zeit eine namhafte Zahl von Erzportalen. [5] Jene im 11. Jahrhundert beliebten byzantinisirenden Portale mit gravirter, durch Silberdrähte ausgefüllter Zeichnung (oben S. 405), deren ähnliche auch noch aus dem 12. Jahrhundert vorhanden zu sein scheinen, reizten ohne Zweifel zur Nachfolge; aber der selbständiger erwachende Kunstsinn trieb nunmehr zur Ausstattung mit plastischen Darstellungen. Die Künstlernamen bezeichnen den nationalen Kunstbetrieb; der Styl bewahrt mehr oder weniger byzantinische Anklänge. Zu den frühsten Arbeiten gehört ein Portal an der Grabkapelle Bohemunds zu Canosa, von Rogerius aus Amalfi gefertigt, mit reichern Ornamentstreifen, welche den Styl der saracenischen Kunst nachahmen, und mit zwei streng behandelten figürlichen Tafeln. Zwei Portale der Kathedrale zu Troja sind von Oderisius aus Benevent, das eine, vom J. 1119, ist, abgesehen von einigen modernen Zuthaten, theils mit Silberniellen, theils mit plastischen Verzierungen versehen; das andre, vom J. 1127, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, hat in einer eigen barbaristischen Behandlung nur Figuren in Niello, zeigt sich also noch gänzlich abhängig von der byzantinischen Tradition. Ausschliesslich mit plastischer Dekoration sind die um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Pforten der Kirche zu Benevent ausgestattet. Daran schliessen sich

[1] Die Buchstabenform der Inschrift verstattet nicht wohl, die Arbeit, wie es insgemein geschieht, vor das 12. Jahrhundert zu setzen. — [2] Cicognara, t. 7 (3). D'Agincourt, t. 21 (8). Denkmäler der Kunst, T. 48 (5). — [3] D'Agincourt, t. 22. Denkmäler der Kunst, T. 48 (3). — [4] D'Agincourt, t. 21 (13). Denkmäler der Kunst, T. 48 (6, 7). — [5] Duc de Luynes, recherches sur les monuments des Normands etc. dans l'Italie méridionale. Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale. H. Schulz, Denkmäler Unter-Italiens, giebt vortreffliche Abbildungen der wichtigsten Portale.

die drei Prachtthüren, welche Barisanus von Trani für die Kathedrale zu Trani, das Nordportal des Doms zu Monreale und die Kathedrale von Ravello (1179) fertigte. An diesen ist nur ein kräftig ausgebildetes Relief zur Anwendung gekommen, indem zum Theil dieselben Heiligengestalten, Vorgänge aus dem Leben Christi und reiche Ornamente in edel entwickeltem romanischem Style sich an ihnen wiederholen. Aehnlich, aber bei Weitem roher die Hauptpforte des Doms zu Monreale, inschriftlich 1186 durch Bonannus von Pisa (vergl. oben S. 464 und 481) ausgeführt. Einfacher als alle diese ist die gegen Ende des Jahrhunderts entstandene Hauptthür der Kirche von S. Clemente am Pescara.

Malerei.

Frankreich.

Für die Malerei des 12. Jahrhunderts kommen zunächst einige französische Werke in Betracht.

Vornehmlich die Wandgemälde der Kirche von St. Savin im Poitou.[1] Sie geben die umfassendste Anschauung derartig kirchlicher Ausstattung: in der Krypta mit Darstellungen aus der Legende der hh. Savinus und Cyprianus, im Chor und den Chorkapellen mit den Gestalten des Erlösers und der heiligen Schutzpatrone des Ortes und Landes, am Schiffgewölbe mit Scenen aus den beiden ersten Büchern der Bibel, in der Thurmhalle mit apokalyptischen Compositionen, in der Empore über letzterer mit (grossentheils zerstörten) Scenen der Passion und der Legende des Klosters. Die Technik ist durchgängig schlicht: rothe Unterzeichnung, einfache Colorirung und derbe Angabe der Umrisse. Styl und Behandlung haben einige Unterschiede, auf verschiedene Hände und längere Zeitdauer deutend; es ist möglich, dass die ältesten Stücke noch aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts herrühren; der überwiegend grössere Theil gehört jedenfalls dem zwölften an. Im Allgemeinen herrscht eine trockne typische Strenge von einigermaassen byzantinisirender Richtung vor: in den Malereien der Krypta, in ziemlich barbaristischer Fassung (vielleicht auch dadurch veranlasst, dass hier, ohne vorliegende Muster, völlig nach eigenem Vermögen erfunden werden musste); auch in den Malereien des Schiffes ohne sonderlichen Aufwand von Geist, doch im Einzelnen schon zur feierlichen Würde und — wie in der Scene des Sinai, wo Moses die Gesetztafeln empfängt — zu machtvoller Erhabenheit gesteigert; in den Bildern der Vorhalle, den jüngsten dieser Arbeit, in eigenthümlich poesievoller Auffassung und in einer kräftigen, klaren, schon belebten Ausbildung der Stylmotive. — Dann einige andre Reste von Wandmalerei, wie die verblichenen Fragmente in St. Jean zu Poitiers und namentlich eine Malerei am Gewölbe der Krypta der Kathedrale von Auxerre[2] aus

[1] Mérimée und Seguin, peintures de l'égl. de St. Savin. (Einiges im Bulletin monumental, XII, p. 193, und im Abécédaire, Arch. rel., p. 194, ff.) Denkmäler der Kunst, T. 49 (7, 8.) — [2] Didron, iconographie chrétienne, p. 291. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franc., III, p. 242.

der Spätzeit des Jahrhunderts, in merkwürdiger Weise (nach der Apokalypse, 19, 11 ff.) den reitenden Salvator und vier reitende Engel darstellend.

Die Arbeiten französischer Miniaturmalerei dieser Zeit haben keine besonders hervorstechende Eigenthümlichkeit.

Ein interessantes Stück normannischer Kunsttechnik ist der sog. Teppich von Bayeux,[1] eine Leinenborte von 19 Zoll Höhe und 210 Fuss Länge, die in fortlaufender gestickter Darstellung die Geschichte der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie — und zwar zumeist mit dem Inhalte des, 1160 beendeten epischen Gedichtes von



Moses auf Sinai, aus den Wandgemälden der Kirche von St. Savin (Nach dem Werke von Mérimée und Seguin.)

Rollo und den Herzogen der Normandie (Roman de Rou) übereinstimmend[2] — zur Anschauung bringt. Bei einer sehr rohen Zeichnung, wie sie sich in dieser Technik und bei dem geringen Höhenmaasse kaum anders ergeben konnte, hat die Arbeit einen Zug von frischer und dreister Natürlichkeit, welche die Absicht der Darstellung durchweg mit Entschiedenheit vergegenwärtigt.

Für die Ausstattung der Fenster durch Glasmalerei liegt mancherlei Zeugniss vor. Mit besonderer Bedeutung werden diejenigen Arbeiten dieser Gattung erwähnt, welche der Abt Suger von St. Denis zum Schmuck seiner Kirche (oben, S. 449) anfertigen liess, von denen er selbst aber, in seinem Bericht über seine Kunstunternehmungen, bemerkt,

[1] A. Jubinal, tapisseries historiées. Archeology, XVIII und XIX. Kleine Abbildungen sind mehrfach vorhanden, u. A. bei d'Agincourt, Malerei, T. 167. — [2] Lappenberg, Gesch. von England, I, S. 501, n. 3.

dass sie durch Meister „verschiedener Nationen“ ausgeführt worden seien. Einige Stücke von diesen sind erhalten,[1] auf einem die inschriftlich bezeichnete Figur Suger's, vor der Himmelskönigin knieend. Die Fassung der Compositionen ist wesentlich dekorativ, der Styl der Zeichnung roh schematisch, die Ausführung ein Mosaik von Glasstücken geringen Umfanges.

England.

Von umfassenderen Werken der Malerei dieser Epoche in England ist nichts Näheres bekannt. Nur von der damaligen Kathedrale von Canterbury wird berichtet, dass ihre Decke durch glänzende Malerei (wohl nicht bloss ornamentistischen, sondern auch figürlichen Inhalts) wie kein andrer Bau im Lande ausgezeichnet gewesen sei.

Die englische Miniaturmalerei zeigt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, den Uebergang aus den älteren angelsächsischen Reminiscenzen (oben, S. 409) in den allgemein romanischen Typus. Ein vorzüglich stattliches Beispiel, mit Zügen eines kräftig belebten Formensinnes, ist die Bilderhandschrift eines Commentars des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford.[2]

Deutschland.

Mannigfaltiger und bedeutender sind die Beispiele deutscher Malerei des 12. Jahrhunderts.

An Wandgemälden sind zunächst die im Chore des Domes von Soest zu nennen. Einige Kolossalgestalten, von der späteren verhüllenden Tünche befreit, zeigen eine einfach erhabene Strenge, die noch auf den Beginn dieser Epoche zu deuten scheint.[3] — Aehnlich, mit einer gewissen feinen Bestimmtheit in der Bezeichnung der Formen, die Halbfiguren von Heiligen in den Nischen der Vorhalle der Nonnbergkirche zu Salzburg.[4]

Sodann ein Cyclus von Wandmalereien, welcher die Unterkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn ausfüllt. Diese sind dem älteren Bau von 1151 (oben. S. 415) gleichzeitig oder unmittelbar nach dessen Vollendung ausgeführt, indem sie, sicheren äusseren Kennzeichen zufolge, schon durch die Bauveränderung von 1173 beeinträchtigt wurden. Ihr Inhalt erscheint als ein tief gedankenhafter: in der Halbkuppel der östlichen Absis Christus in der Glorie und zwei Verehrende; gegenüber die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; auf der Südseite die Ver-

---

[1] Vergl. u. A. die Revue archéol., I, pl. 18, 22; II, pl. 26. Du Sommerard, les arts en moy. âge, IV, VII, pl. 11. — [2] Waagen, treasures of art in Great-Britain, III, p. 91. — [3] Lübke, Mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 321. — [4] Heider, Mittelalterl. Kunstdenkmale in Salzburg, S. 19. (Bd. II. des Jahrb. der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.)

klärung, auf der Nordseite die Kreuzigung Christi; unter diesen Darstellungen theils Heilige, theils fürstliche Bildnissgestalten; an den Feldern der Kreuzgewölbe eine beträchtliche Zahl von Scenen, welche zumeist prophetischen Visionen, namentlich denen des Ezechiel, entnommen und auf die Strafe der Götzendienerei und den göttlichen Schirm der Kirche bezüglich zu sein scheinen.[1] Die Behandlung ist wiederum schlicht; es sind einfach colorirte Umrisszeichnungen, zumeist auf dunkelblauem, von grüner Einfassung umgebenen Grunde. Der Styl schliesst sich dem den jüngeren Malereien von St. Savin an, in weiterer Entwickelung der dort ausgebildeten Motive, in grossen Linien von einer weichen, fast klassischen Klarheit, welche zum Theil, auf höchst überraschende Weise, die Stylrichtung der gothischen Epoche bereits vorweg zu nehmen scheint. Das Gefühl für die Hauptzüge des körperlichen Organismus ist schon sehr lebendig, die Bewegung nicht selten frei, anmuthig und würdig, während allerdings im Einzelnen manches noch Befangene und Verzwickte vorkommt. Die Handlungen sind mit naiver Benutzung der oft sehr schwierigen Räumlichkeit (z. B. scharf zugespitzter Dreiecke in den Kreuzgewölbfeldern) entwickelt. In der Ausführung unterscheiden sich mehrere Hände, durch eine kräftige Fülle oder einen dürftigeren Sinn, sowohl in der Fassung der einzelnen Gestalten wie in ihrer Zusammenordnung. Das Ornamentistische hat völlig den Charakter der Zeit. Jedenfalls liegt in diesen Arbeiten wiederum einer der Höhepunkte des deutschen Kunstvermögens vor, eine bedeutungsvolle Zwischenstufe zwischen den Meister-



Figur eines Heiligen, aus den Wandmalereien der Kirche zu Schwarz-Rheindorf. (Nach Hohe.)

[1] Ich schreibe nach Ansicht der vortrefflichen Aquarellzeichnungen, welche der Maler Hr. Hohe nach jenen Wandbildern für das k. Museum zu Berlin gefertigt hat. Das Verständniss des Inhaltes und der Wechselbezüge der Darstellungen wird durch mehrfache Verletzung derselben erschwert. Hoffentlich indess wird ihrer Durchforschung bald ein gründliches Studium gewidmet und mit den Resultaten desselben ihre abbildliche Herausgabe bewerkstelligt werden. Einige Umrisse in den Ergänzungstafeln der „Denkmäler der Kunst“, T. 49 A, (1—7).

werken bildnerischer Darstellung, welche dem 11. Jahrhundert und der Frühzeit des zwölften, und zwischen denen, welche der Schlussepoche des romanischen Styls angehören.

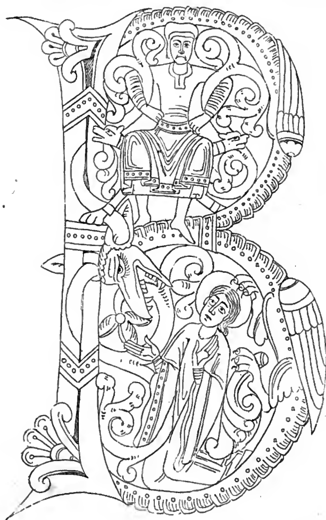
Ausgedehnte, doch völlig verblichene Spuren von Wandmalerei finden sich ferner am Gewölbe der Krypta der Schlosskirche zu Quedlinburg; ein Wandbild von noch schematischer Behandlnng im Absisgewölbe der südlichen Chorkapelle der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; dekorative Fragmente mehrfach an den Gebäuden der Zeit.

Andres kommt für dio Beweglichkeit des technischen Betriebes in Betracht. Einige Versuche musivischer Darstellung[1] von einfach derber Beschaffenheit: die Grabplatte des Abtes Gilbertus von Laach, im Museum zu Bonn, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; und die Fragmente reicherer Scenen auf dem Fussboden der Krypta von St. Gereon zu Köln. — Ein grosses Crucifix zu Pforta[2] in Sachsen, aus Brettern mit einem Ueberzuge von Leinwand gebildet, auf welche der gekrenzigte Erlöser in byzantinischer Darstellungsweise gemalt ist. — Teppiche mit bildlicher Darstellung: Malereien anf Leinwand, dergleichen 1127 für St. Michael in Hildesheim angeschafft wurden: gestickte Teppiche, wie sich deren im Dom von Mainz befanden; gewirkte Teppiche, davon der Dom zu Halberstadt[3] noch ansehnliche Beispiele enthält. Letzteres sind zwei Stücke von je 3½ Fuss Höhe nnd 43 Fuss Länge, einerseits mit den Darstellungen des Erlösers, der Apostel, Karls des Grossen, andrerseits mit Scenen aus der Geschichte der Patriarchen, beide in einem starr schematischen Style, doch von verschiedenen Händen. — Zahlreiche auf Metall gravirte und mit Emailfarben versehene Darstellnngen, von denen in Folgendem, bei don Werken dekorativer Kunst, die Rede sein wird, und unter denen sich wiederum Arbeiten von vorzüglichst ausgezeichneter künstlerischer Bedentung vorfinden.

Die doutschen Miniaturmalereien des 12. Jahrhunderts haben vorwiegend ein strenges, anspruchlos schlichtes Gepräge. Mehrfach ist es wiederum das Gedankenhafte, das Element sinnbildnerischer Poesie, was ihnen ein eigenthümliches Interesse gewährt. Vorzüglich beachtenswerthe Beispiele solcher Richtung enthalten die Bilder einer Evangelienhandschrift aus dem Stift Niedermünster in Regensburg, gegenwärtig in der Bibliothek zu München, die sich zugleich durch den harmonischen Vortrag der Farbe und durch reiche Ornamentik auszeichnen. Eins dieser Bilder[4] stellt, innerhalb ornamentistischer Umrahmungen, den gekreuzigten Erlöser mit königlichen und priesterlichen Insignien dar; unter ihm die wohl charakterisirten Gestalten des Lebens und des Todes; zu den Seiten Sonne und Mond, alter und neuer Bund, Auferstehende und der zerrissene Tempelvorhang, Alles durch beziehungsweise Beischriften er-

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 284. — [2] Ebenda, I, S. 174. — [3] Ebenda, S. 131. — [4] E. Förster, Denkmale, II.

läutert. — Eine Handschrift der Bibliothek zu Strassburg, der „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Landsberg, [1] aus dem dritten Viertel



Buchstabenzierde aus den Zwiefalter Passionalien zu Stuttgart. Grosses B zur Legende der h. Margaretha: die Heilige von dem Drachen bedroht, oberwärts der thronende Tyrann. (F. K.)

des Jahrhunderts, ein umfassend encyklopädisches Werk, ist mit einer grossen Anzahl von Bildern versehen, welche eine Fülle von Anschau-

[1] Engelhardt, Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, und ihr Werk hortus del. (Mit 12 Taf. in Fol.)

ungen des Lebens und von sinnreichen allegorischen Vorstellnngen bieten und bei schlichter, nicht sonderlich begünstigter Auffassung der Gestalt doch durch verständige, im Einzelnen würdige und selbst energisch belebte Motive anziehen. — Häufig, zumal in der späteren Zeit des Jahrhunderts, bestehen die Darstellungen aus einfacher Umrisszeichnung, mit farbigen Gründen oder ohne solche. — Bei diesen pflegen die menschlichen Gestalten in starr conventionellen Formen gebildet zu sein; oft aber erscheinen sie, für einen mehr dekorativen Zweck und besonders bei der Ausstattung grosser Anfangsbuchstaben, in kühn phantastischer Weise in das Ornament verflochten, in einem eignen, fast mährchenhaften Spiele abermals den poetischen Zug bekundend. Reichste und sinnigste Beispiele der Art enthalten drei Passionalia aus dem Kloster Zwiefalten in der Bibliothek von Stuttgart.[1] — Anch ist anzumerken, dass gleichzeitig schon die nationale Poesie, deren grosse Leistungen mit der Spätzeit des 12. Jahrhunderts änheben, Stoffe künstlerischer Darstellung bietet. Die Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat in der Bibliothek zu Heidelberg[2] enthält eine Menge von Umrisszeichnungen, welche die Scenen des Gedichtes in allerdings sehr schlichter und strenger, doch zugleich derb kräftiger Weise vergegenwärtigen.

Italien.

Ober-Italien besitzt einige Reste von Wandmalerei, welche dieser Epoche zuzuschreiben sind. Am bedeutendsten sind die alten Malereien in der Kirche St. Piero in Grado auf der Strasse zwischen Livorno und Pisa, Geschichten der hh. Petrus nnd Paulus und Andres darstellend, in einem auf byzantinischer Grundlage beruhenden, doch schon in etwas freierem Style. Geringe Ueberbleibsel an der Façade des Domes zu Reggio, in St. Zenone zu Verona, im Vorhofe von St. Ambrogio zu Mailand. — Ein gemaltes Crucifix im Dome von Sarzana, ebenfalls in byzantinisirender Art und mit kleinen figurenreichen Randbildern, hat das inschriftliche Datum 1138 und den Namen des Meisters, Guillelmus.[3]

In Unter-Italien werden die Wandgemälde in den Grotten von Castellamare als zum Theil noch byzantinisirend geschildert. Die Grotten bei Calvi haben Wandmalereien aus verschiedenen Zeiten, darunter einige von beträchtlichem Alter, namentlich ein Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes.[4] Sehr roh (ob aus dieser Epoche?) soll ein Wandbild des jüngsten Gerichts in S. Maria zn Fossa sein.

In umfassender Weise und an verschiedenen Orten kommt die Mosaikmalerei in Anwendung. So an S. Marco in Venedig, als Fortsetzung der zumeist noch dem 11. Jahrhundert angehörigen alten Mosaiken des Inneren und der in ihnen begründeten byzantinischen Schule, namentlich die desjenigen Theiles des Umganges, welcher die Kapelle Zeno ausmacht nnd dessen Mosaikbilder, bei sehr feiner Behandlung,

---

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 56, ff. — [2] Ebenda, S. 1, ff. — [3] Rosini, storia della pitt. ital., Atlas, II, p. 288, t. A. — [4] H. Schulz, Denkmäler etc. II, 156.

ebenfalls schon den Beginn einer freieren Bewegung ankündigen. (Andres daselbst aus der nächstfolgenden Epoche.) — So das grosse Mosaik an der innern Westwand der Kathedrale von Torcello, das in figurenreicher Darstellung den Opfertod Christi, die Auferstehung, das jüngste Gericht u. s. w. darstellt. — So die ausgedehnten Mosaiken in den sicilianischen Bauten dieser Epoche: in der Schlosskapelle von Palermo, in der Martorana ebendaselbst, im Chore der Kathedrale von Cefalù und namentlich die überaus glanzvollen Werke, welche die Innenwände der Kirche von Monreale[1] bedecken, gleichfalls Arbeiten byzantinischer Schule, durch die Mannigfaltigkeit der biblischen und anderweit heiligen Darstellung und die Erneuung einer Fülle altüberlieferter Motive, durch den sinnreichen Anschluss an die grossen Linien der Architektur von machtvoller Wirkung. — So auch einige Werke zu Rom, in denen aber das traditionelle Element auf sehr beachtenswerthe Weise den Ausdruck eines neuen und selbständigen Lebensgefühles gewinnt: das Mosaik in der Chorabsis von S. Maria in Trastevere aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, welches bei noch roher Behandlung doch schon eine individuelle freie Auffassung bekundet, namentlich in der Hauptgruppe von Christus und Maria; das an der grossen Hohlkehle der Façade derselben Kirche; das in der Chorabsis von S. Clemente, dessen Darstellung in wohlthuend dekorativer Gesammtanordnung aus dem Grunde eines reichen Weingerankes und zu den Seiten desselben hervortritt.

Die italienische Miniaturmalerei dieser Zeit ist ohne Bedeutung.[2]

Dekorative Kunst.

Die dekorative Kunst des 12. Jahrhunderts geht gern, in ausgedehnterem Maasse als früher, auf eine Vereinigung des Eigenthümlichen der verschiedenen Kunstfächer, auf ein Zusammenfassen desselben zur gemeinsamen Wirkung hinaus, veranlasst und getragen von der allgemeinen dekorativen Richtung der Zeit und von dem schematisch conventionellen Zuge, welcher dieselbe bedingte. Zumeist kommen Arbeiten von vergoldetem Kupfer in Betracht, in Architekturformen geordnet, mit bildnerischen Randfiguren, auch mit Schnitzwerken aus Elfenbein besetzt, mit gravirten Darstellungen und mit Emailmalereien versehen, oft in der Art, dass Figuren von gravirter Zeichnung zwischen Emailgründen und Emailornamenten vortreten. Die Behandlung des Emails ist die oben bezeichnete, die sich, nach byzantinischem Vorgange, als eine selbständig occidentalische ausgebildet hatte.

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 (6). — [2] Als ein überaus zierliches Werk byzantinisirender oder wirklich byzantinischer Kunsttechnik, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert herrührend, darf hier noch die Kaiserdalmatica im Schatze der Peterskirche zu Rom genannt werden, ein Diakonengewand von veilchenfarbener Seide, welches in feiner Stickerei in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche, durch stylvolle Würde ausgezeichnete Darstellungen mit griechischen Beischriften enthält.



Maria aus dem Bilde der Kreuzigung, von den Emailzeichnungen des Verdüner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina.)

Deutschland besitzt zahlreiche und ansehnliche Werke solcher Art. Ein mächtiger Kronleuchter im Münster zu Aachen, eine Stiftung Kaiser Friedrichs I., stellt das Bild des himmlischen Jerusalem, welches für derartige Werke schon früher beliebt war, in reicher Composition dar, mit (nicht mehr vorhandenen) Statuetten und mit gravirten Tafeln, diese im energischen, nicht unlebendigen Style der Zeit.[1] Weihrauchgefässe bauen sich ebenfalls, in ähnlich symbolischen Motiven, architektonisch auf. Reliquienschreine, auch Altäre (zumeist kleine Tragaltäre), sind die zahlreichsten Beispiele solches Kunstbetriebes, jene in der Regel von kapellenartiger Form und mit dem bezeichneten Emailschmuck ausgestattet. Der künstlerische Styl dieser Emailbilder, der farbige oder der von gravirter Zeichnung auf farbigem Grunde, pflegt sich in schlicht conventioneller Strenge zu charakterisiren. Am Niederrhein, zu Siegburg, Köln u. s. w. ist eine Fülle derartiger Beispiele[2] vorhanden, von denen wenigstens ein Theil der in Rede stehenden Epoche angehört; der Schrein des h. Heribert zu Deutz, in dessen Ausstattung plastische Bildwerke und Email-Malereien wechseln, scheint vom Jahr 1147 herzurühren.[3] — Ein Altärchen in der Schlosskapelle zu Hannover hat den inschriftlichen Namen eines Meisters von Köln: Eilbertus. — Ein höchst ausgezeichnetes Werk derselben Gattung ist der sogenannte Verdüner-Altar zu

[1] Näheres u. A. bei Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, V, II, S. 789 ff. Hier auch ein Facsimile einer der Gravirungen. — [2] E. aus'm Weerth, Denkmäler Abth. I. Bd. 1 u. 2. Vergl. u. A. meine Notizen in den Kl. Schriften etc. II, S. 328, ff. — [3] Organ für christl. Kunst, V, S. 239.

Kloster-Neuburg bei Wien,[1] nach inschriftlicher Angabe 1181 von Meister Nicolaus aus Verdun gefertigt, ursprünglich das Antipendium des Altars (die Bekleidung seiner Vorderseiten) bildend, 1329 zu einem Altaraufsatze mit Flügeln umgewandelt. Es sind 51 vergoldete Erztafeln mit gravirter Zeichnung, die Linien der letzteren niellenartig mit verschiedener Farbe (Blau und Roth) ausgefüllt, die Gründe und Nebensächliches ebenfalls farbig, Scenen biblischen Inhalts in wechselseitigem symbolisirendem Bezuge zwischen den Darstellungen des neuen und des alten Testaments. Aus dem traditionellen Style heraus, der in vielen Einzelheiten noch in seiner ganzen Befangenheit erscheint, entfaltet sich hier das Streben nach regster Belebung; die bewegten Scenen voll kühner und kraftvoller Geberde, die allerdings manches Ungeschick, manches



Simson, von den Emailzeichnungen des Verdüner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina, verkleinert.)

sehr Uebertriebene nicht vermeidet, die sich in glücklichen Fällen aber auch zum schlagenden Ausdrucke des Momentes steigert; einzelne Gestalten, namentlich weibliche, voll hoher Feier und den Zügen eines klassisch geläuterten Adels, der wunderwürdig auf die Anschauung der Antike zurückführt. So bildet auch dies Werk einen höchst gewichtigen Uebergangspunkt zu den Leistungen der folgenden Epoche. (Sechs Tafeln gehören der Erneuung von 1329 an; sie sind von roher Arbeit und verrathen in Einzelmotiven die stylistische Richtung dieser späteren Zeit.)

In Frankreich liess der Abt Suger von St. Denis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts ähnliche Arbeiten für seine Kirche (oben, S. 449) ausführen. Er erwähnt namentlich einer Säule, die ein Gold-Crucifix

[1] Camesina u. Arneth, das Niello-Antipendium zu Kloster-Neuburg, in Oesterreich. (Mit Facsimile's sämmtlicher Darstellungen in Farben- und Golddruck.)

trug und mit reichen Email-Malereien ausgestattet ward. Er berief zur Ausführung der letzteren deutsche Meister, aus Lothringen, (der Heimath des ebengenannten jüngeren Meisters Nicolaus.) — In den letzten Decennien des Jahrhunderts folgen selbständige französische Arbeiten in dieser Kunsttechnik, zum Theil sofort in ansehnlichem Maassstabe. Das bedeutendste Stück ist eine Tafel von c. 2 Fuss Höhe und 1 Fuss Breite im Museum zu Mons[1] mit dem, allerdings noch in völlig starrem Style gehaltenen Bilde eines ritterlichen Herrn, ohne Zweifel den Heinrich Plantagenet (gest. 1189, — nicht, wie gewöhnlich ohne Grund behauptet wird, seinen Vater Gottfried, gest. 1151,) darstellend. Die Stadt Limoges wird fortan der Hauptort für die Anfertigung derartiger französischer Kunstarbeiten.

Eine Nachbildung grösseren Maassstabes der durch die Anwendung von Emailfarben gewonnenen Effekte zeigt die Grabplatte der Fredegunde in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés in Paris stammend.)[2] Hier sind die Umrisse der Gestalt und der Gewandung, wie in der Emailtechnik, durch erhaben stehende Kupferränder gebildet und mit farbigem Mosaik ausgefüllt, während das Gesicht, die Hände und die Schuhe, welche gegenwärtig fehlen, ohne Zweifel erhaben aus Metall gebildet waren.[3] Der Styl ist höchst starr.[4]

Vierte Periode.

Die Schlussperiode des romanischen Styles beginnt um das Ende des 12. Jahrhunderts; die Zeit ihres Ausganges ist, wie schon angedeutet, in den verschiedenen Ländern und Landestheilen verschieden. Sie steht im Gegensatz zu der grossen Neuerung des gothischen Styles, dessen Anfänge (im nördlichen Frankreich) bereits in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts eintreten und der im Laufe des dreizehnten eine mehr und mehr umfassende Verbreitung findet. Einzelne Erscheinungen des Romanismus reichen noch über das 13. Jahrhundert hinaus.

Es ist das nächste Ergebniss der geistigen Strebungen des 12. Jahrhunderts, das innigere Lebensgefühl, das freiere Bewusstsein, zu welchem diese geführt, was den künstlerischen Charakter der romanischen Schlussperiode bedingt. Es ist das Herausarbeiten der in den vielseitigen Er-

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, III, X, t. 12. — [2] S. u. A. de Guilhermy, monogr. de l'égl. r. de St. Denis, p. 209. — [3] Nach der gewiss richtigen Ansicht de Caumont's, Abécédaire, arch. rel., p. 47, (obgleich derselbe, frühern Forschern folgend, die Arbeit noch der altchristlichen Epoche zuschreibt. — [4] De Guilhermy erwähnt noch zweier musivischer Grabsteine, den des Bischofes Frumaldus von Arras, gest. 1180, und einen zweiten, mit dem Datum 1109, der in den Ruinen der Abtei von St. Bertin gefunden wurde. Ob diese aber dieselbe Nachahmung der Emailtechnik, durch erhabene Kupferränder (deren Anwendung im Mosaik unmotivirt ist), zeigten, wird nicht gesagt. Die Starrheit des Styles in der Grabplatte der Fredegunde weist nicht nothwendig auf ein frühes Alter zurück; die mit Email versehenen Metall-Monumente zweier Kinder Ludwig's des Heiligen in St. Denis (s. unten) erscheinen ebenfalls noch, obschon in anderer Fassung, überaus starr.

scheinungen des 12. Jahrhunderts noch gebundenen Elemente zu einem organisch gegliederten Leben, zur Bewegung, zur Wärme, Fülle, Lust, — von demselben starken Strome des Gefühles getragen, welcher gleichzeitig der Fülle nationaler Dichtung ihr Dasein gab. Es wird ebenso nach tieferer Totalität des künstlerischen Werkes gestrebt, wie nach beseelter Individualisirung der Form; die klassische Tradition erwacht abermals, doch frischer erfasst, aus dem zeitthümlichen Bewusstsein wiedergeboren. Der architektonischen Production tritt die figürlich darstellende in umfassenderem Maasse, in stärkerer Selbständigkeit gegenüber, durch ihr flüssigeres Gesetz die Starrheit des architektonischen brechend. Der künstlerische Gedanke findet hier eine umfassendere, in die Form vollständiger aufgehende Verkörperung. Es ist in Wahrheit der Ansatz zu einer ideal geläuterten Vollendung der occidentalischen Kunst vorhanden.

Doch allerdings nur der Ansatz dazu. Die volksthümlichen Unterschiede des künstlerischen Schaffens sind bunt und wechselvoll wie nur je; einem gemeinsamen, gleichartigen Zeitpunkte geht dies reiche Schaffen, wie sehr dasselbe von jener höheren Erregung des Gefühles ergriffen sein möge, nicht entgegen; die Leistungen, welche das Gepräge vorzüglich gediegener Vollendung tragen, stehen in der grossen Gesammtmasse der Production fast vereinzelt da. Der Drang nach einer Lösung des überlieferten strengen Gesetzes führt nicht selten in das entgegengesetzte Extrem, zu einer übermüthig spielenden Behandlung; die mitüberlieferten phantastischen Neigungen finden dabei willkommene Gelegenheit, sich auf's Neue, in wunderbaren und seltsamen Combinationen statt in geläutert organischer Entwickelung, geltend zu machen. Vieles, was geheim im Grunde des volksthümlichen Bedürfnisses geruht hatte, entfesselt sich, und dem Streben nach gereinigter und harmonischer Schönheit tritt selbst das Wüste, urthümlich Barbarische mit neuem Anspruch auf Geltung gegenüber.

Die Schlussepoche des Romanismus, wunderwürdig in dem Reichthum ihrer Strebungen, in der hohen Gediegenheit einzelner Erfolge, erweckt das lebhafteste Interesse. Aber es bedurfte eines andern Weges, die Fülle dieser Kräfte auf ein gemeinsames Ziel zu vereinigen.

Architektur.

In der Architektur dieser Epoche ist der Gewölbebau entschieden überwiegend, während an dem System der flachen Decke nur noch ausnahmsweise festgehalten wird. Ebenso überwiegend erscheint die durchgebildete Gliederung der räumlichen Anlage. Es wird daher von der einfach massigen, im Ganzen oder in den Hauptstücken ungetheilten Gewölbedisposition, — der des einfachen Tonnengewölbes, der schlichten Kuppelanlage, — abgesehen; es wird statt dessen eine complicirte Gewölbeanordnung vorgezogen, welche die Decke und die stützenden Theile, die Haupt- und Nebenräume in eine innigere Verbindung setzt. Das ausgebildete Kreuzgewölbe ist das vorherrschende System; aber auch

andre Systeme, das der gegliederten (aus einzelnen Kappen zusammengesetzten) Kuppel, fächerartige Bildungen und dergl. finden Anwendung. Der Grundriss, zumeist zwar die aus dem alten Basilikenschema herrührende Auordnung bewahrend, erhält hiebei zugleich einzelne Abänderungen, indem z. B. die Chor-Absis, der Kappentheilung des Gewölbes entsprechend, statt der halbrunden Grundform häufig eine eckig gebrochene aunimmt. Die Einzeltheile empfangen eine wechselvollere Bildung, zum bezeichnenderen ästhetischen Ausdrucke einer derartig reicheren Theilung; die Gewölblinien charakterisiren sich durch Rippen, welche an den Kanten vortreten; die Gurtträger, die als ihre Dienste emporsteigen, vermannigfaltigen sich in entsprechender Weise. Die Gliederung der Portale und Fenster, die des dekorativen Wandschmuckes wird in demselben Maasse gesteigert. Die Formation aller dieser Theile empfängt mehr Fülle, eine frischere Elasticität, einen selbständiger plastischen Charakter; ebenso das Ornament, welches sich aus dem starr schematischen Gefüge in einem oft überaus reizvollen lebendigen Schwunge, in einer meisterlich entwickelten Behandlung löst. Es machen sich in diesen Bildungen des baulichen Details und des Ornaments die anziehendsten Wechselwirkungen zwischen nordisch nationaler Empfindungsweise und den Mustern der Antike geltend, das eine oder das andre als Grundlage, das eine oder das andre als umgestaltendes Element. Der Spitzbogen findet in fortschreitend erhöhtem Maasse Anwendung; neben ihm, an mehr dekorativen Stellen, manche andre, spielend gebrochene Bogenform. Der figürlichen Sculptur werden, in der Chorausstattung und besonders an den Portalen und Façaden, zum Theil sehr umfassende Räume zugewiesen.

Bei alledem aber bleibt die Grundlage des Systems die aus den vorgängigen Epochen des Romanismus überlieferte. Es ist der schlichte, auf einfache Massenwirkung angelegte Kern, dem sich jene reichere Gliederung, jene glanzvollere Ausstattung anfügt, ohne doch seinen ursprünglichen Charakter aufzuheben. Er gewinnt dadurch eine reichere Wirkung, oft einen hohen Reiz; oft aber ist die Ausstattung wenig mehr als nur eine Dekoration der Masse, und nicht selten erscheint sie als eine spielende, selbst willkürlich barocke Zuthat, der Art, dass sich hier der beginnende Verfall des Systems kund giebt. Dabei treten manche Wechselwirkungen mit den Anfängen des gothischen Systems ein, dessen Frühperiode mit der romanischen Schlussperiode der Zeit nach grossentheils zusammenfällt; es ist nöthig, auch auf die Hauptpunkte dieses Systems schon vorläufig einen Blick zu werfen. Seine Wege scheiden sich in zuerst kaum merklicher Divergenz von denen des spätromanischen, aber das Princip erscheint sofort als das völlig entgegengesetzte. Was im Romanismus ein Beiläufiges ausmacht, wird dort Hauptsache; jene Details fügen sich bei ihm nicht einem vorhandenen Kerne als mehr oder weniger dekorative Zuthat an; sie treten vielmehr sofort in unmittelbarer Vereinigung mit der Construction und den Kernstücken derselben auf. Die Rippen des Gewölbes sind im Gothischen die eigentlich constructiven Theile; ihnen (nicht der Gewölbmasse) entsprechen die Stützen, der Verbindung beider das räumliche Gesammtverhältniss, der Spitzbogen, die im Aeussern hinzugefügten stützenden und niederstrebenden Theile. Solcher

Auffassung und ihrem erneuten Zurückgehen auf das Gesetz der Construction entspricht es denn auch, dass das gothische System sich in der Epoche seiner ersten Entwickelung mehr und mehr der überkommenen dekorativen Elemente entäussert, mehr und mehr eine streng primitive Grundlage herausbildet, bis sodann ein selbständiges dekoratives Princip bei ihm zur Entfaltung kommt. In den Landen, in denen der spätromanische Baustyl seine Blüthe feierte, war man sich, wie es scheint, des Gegensatzes gegen die frühgothische (französische) Bauweise wohl bewusst; aber es konnte nicht fehlen, dass manche Elemente von dieser, sei es in der Gesammtfassung, sei es für die Einzelbehandlung, Eingang fanden, freilich nur, um das bunte Getriebe der spätromanischen Kunst noch mehr zu vermannigfaltigen. Es bilden sich dadurch Uebergangsmomente vom romanischen zum gothischen Style, die indess zumeist, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur äusserliche und scheinbare sind. In überwiegendem Maasse wird der gothische Baustyl, abgesehen von den Districten seines Ursprunges, plötzlich und unvermittelt eingeführt, den Betrieb des romanischen Styles eben so plötzlich abbrechend.

Deutschland.

Deutschland ist überaus reich an baulichen Monumenten der spätromanischen Epoche. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der letzteren, ihre Vorzüge und ihre Mängel entwickeln sich hier an einer Fülle von Beispielen.

Zunächst die niederrheinischen Lande, wo nach den verderblichen Kriegen zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto um den Schluss des 12. Jahrhunderts, eine sehr umfassende bauliche Thätigkeit erwachte. In der Richtung der letzteren treten einige bemerkenswerthe Unterschiede hervor; zum Theil wird vorwiegend auf eine reich gegliederte Gesammtanlage mit kunstreicher Entwickelung des Wölbesystems, auf überraschende Wirkungen des Innen- und Aussenbaues hingestrebt, während der Durchbildung des Details eine geringere Sorge zugewandt ist; zum Theil ist die Anlage im Ganzen schlichter, dagegen das Detail mit grosser Freiheit, oft mit sehr edlem Geschmacke behandelt. Dabei treten den herkömmlichen Grundformen der Anlage andre, von freierer, ebenfalls verschiedenartig geordneter Composition, gegenüber.

Besonders ist das Gebiet von Köln nebst den angrenzenden Districten durch eine grosse Zahl derartiger Monumente ausgezeichnet. Zu denen der erstbezeichneten Richtung gehören die Apostelkirche[1] (1200 durch Vogelo neu begonnen und 1219 durch Albero vollendet)[2] und Gross-St. Martin zu Köln, die mit Beibehaltung ihrer alten Schiff-Arkaden (oben, S. 369 und 414) in umfassender Weise erneut wurden, mit einem Chorplan, welcher dem der Kapitolskirche ähnlich, doch statt des Umganges mit Wandnischen und Wandarkaden versehen und im Aeussern

---

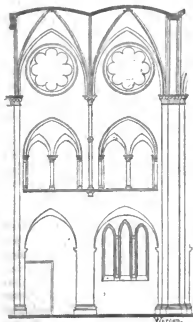
[1] Denkmäler der Kunst, T. 45 (4). — [2] Vergl. Dr. Eckertz im D. Kunstblatt 1858.

ebenfalls auf eine reiche Ausstattung eingerichtet ist, in erneuter Umbildung der schon im zwölften Jahrhundert reich entwickelten Motive, bei der Martins-Kirche mit mächtigem Thurmbau über der mittleren Vierung, in kühner (doch nicht als völlig dauerbar erwiesener) Construction, mit anlehnenden Erkerthürmchen. — In verwandtem System die 1209 gegründete Kirche St. Quirin zu Neuss, in deren Schiffbau das spitzbogige Formenprincip bereits vorherrscht und die zugleich, zumal in der glanzvollen Façade, eine schon vielfach spielende Anordnung zeigt. — Sodann die Klosterkirche von Heisterbach (1210—33). Dies Gebäude war in sehr sinnreicher Weise auf Ableitung des Gewölbedruckes von der höheren Mitte nach den niederen Seiten berechnet, durch fächerartig aufsteigende Halbgewölbe über den Seitenschiffen, durch ein System von Wandnischen in der tieferen Mauerdicke u. s. w.; doch ist nur die malerische Ruine des Chores erhalten. — Wiederum in verwandter Anlage das in Form eines länglichen Zehneckes gebildete Schiff von St. Gereon zu Köln, 1227 beendet, wo der Druck des Mittelgewölbes ebenfalls durch ein System tiefer Wandnischen (und der starken Pfeiler zwischen denselben) aufgenommen wird und wo sich den im Uebrigen spätromanischen Theilen zugleich schon, als seltsame Anomalie, Oberfenster von einfach frühgothischer Formation nebst einigen andern Gothicismen einreihen. — Schlichter in der Gesammtanlage, in ihren Grundzügen mehr dem Style des 12. Jahrhunderts entsprechend, vielleicht auch mit Beibehaltung derartig älterer Theile, ist die Kirche St. Kunibert zu Köln, deren Erneuung in die Zeit von 1238—48 fällt. Ebenso schlicht, aber schon mit vorherrschendem Spitzbogen, war die 1221 gegründete (in neuerer Zeit abgerissene) Klosterkirche Sion zu Köln. — Vorzügliche Beispiele einer edel dekorativen Behandlung, sämmtlich in Köln, sind: die sogenannte Taufkapelle der Stiftskirche St. Georg (die westliche Vorhalle derselben bildend); die älteren Theile der Kirche St. Andreas, (nach 1220, mit glänzend ausgestatteter Empore auf der Westseite); St. Maria in Lyskirchen; der Chor von St. Severin (1237 geweiht); der südliche Querschifflügel von St. Pantaleon.


Ansicht der Chorpartie von Gross-St. Martin zu Köln. (Nach Chapuy.)

Ein ansehnliches Beispiel des Spätstyles ist ferner die Abteikirche von Brauweiler unfern von Köln, noch mit Motiven einer strengen,

doch sehr eigenthümlichen Behandlung im Schiffbau, im Chor dagegen wiederum jene reich dekorativen Elemente entfaltend, im Aeussern zugleich auf eine mächtig wirksame Gruppirung der Thurmanlage berechnet. — Ebenso der Münster zu Bonn (mit Ausschluss seiner älteren Theile, S. 370 und 416), im Schiff von der Anlage eines vorzüglich klaren, gemässigt schmuckreichen Adels. — Andre zu Wipperfürth, Monheim, Gerresheim, Kaiserswerth (Chor und Westportal, letzteres von 1243), Remagen (der Chor, 1246 geweiht), Linz, Sinzig, Heimersheim, Erpel (der Chor), Oberbreisig, Zülpich (das Schiff), Gladbach (ebenfalls das Schiff). Zumeist bedeutend endlich die Abteikirche zu Werden,[1] mit Ausschluss einiger älteren Theile von 1256—75 gebaut, in einem edel durchgebildeten, spitzbogig romanischen Style, neben der Grazie der Formenbildung zugleich durch eine ebenso treffliche, maassvoll gehaltene polichromatische Ausstattung des Innern bemerkenswerth.



Abteikirche zu Werden. Inneres System. (Nach der Zeitschrift für Bauwesen.)

Eine eigenthümliche Anlage ist die Kapelle der Deutsch-Ordens-Commende Ramersdorf, neuerlich abgebrochen und auf dem Friedhof von Bonn wieder aufgerichtet, mit gleich hohen Schiffen auf Säulen, kuppelartigen Gurtengewölben und schmuckreichen Formen romanischer Spätzeit. — Andre Dekorativbauten waren die Kreuzgänge von St. Pantaleon und von St. Gereon zu Köln und die Klostergebäude des benachbarten Altenberg, von denen treffliche Einzelstücke (z. B. im Kölner Museum) bewahrt werden. — Nicht minder war dieselbe dekorative Richtung der Ausstattung städtischer Wohngebäude, in der Einfassung der Thüren nnd den Fensterarkaden der Façaden, zugewandt. Köln besitzt mehrere Beispiele der Art; die ansehnlichste Façade ist die des sog. Templerhauses.

Unter den Monnmenten des Districtes von Coblenz stehen einige Bauwerke voran, die noch das alte System der Pfeilerbasilika mit ursprünglich flacher Decke befolgen und nur in der Behandlung des Details die beginnende Spätepoche erkennen lassen; in Coblenz selbst St. Castor und die Liebfrauenkirche; mit letzterer übereinstimmend die Ruine der

[1] Stüler und Lohde, die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Geck, die Abteikirche zu Werden. D. Kunstblatt, 1856, S. 240.

St. Johanniskirche bei Nieder-Lahnstein. — Andre geben demselben System eine reichere Entwickelung, mit schmuckreichen Arkaden, Emporen über den Seitenschiffen, mit durchgeführter, zum Theil phantastisch behandelter Gewölbedisposition, mit mehr oder weniger dekorativer Ausstattung des Aeussern: die Pfarrkirche zu Andernach, die zu Bacharach, die zu Boppard, diese der Zeit zwischen 1212 und 1242 angehörig. — Andre Beispiele, zumeist von geringerer Bedeutung: zu Sayn (die Klosterkirche, mit jüngerem Chorschluss), Bendorf, Güls, Bieber, die Frauenkirche unfern von Mayen, die Clemenskirche unfern von Trechtinghausen, zu Carden, Münstermayfeld (der Chor), Ravengiersburg (die Façade, in barock schwerer Behandlung), Sponheim (in den späteren Theilen von geschmackvoll klarer Formation.) — Hoch durchgebildeten dekorativen Reiz hat der westliche Vorhof der Klosterkirche zu Laach, zierliche Arkadengänge bildend, welche die belebtesten malerischen Durchblicke gewähren, (bisher zum Theil vermauert, gegenwärtig in der Herstellung begriffen); die Klostergebäude zu Rommersdorf; auch die sechseckige Matthiaskapelle zu Kobern, dieser kleine Bau jedoch, bei einer fast raffinirt kunstreichen Anlage, bei üppigstem Schmuck und wechselvollster Beweglichkeit in der Formation der Gliederungen, nicht eben auf eine geläutert harmonische Wirkung berechnet. — In auffällig schlichter, alterthümlich romanischer Strenge erscheint dagegen die dreigeschossige Kapelle der erst 1284 gegründeten Burg Reichenberg.

Die Fassung und Behandlung des spätromanischen Systems in den deutsch-niederrheinischen Districten findet auch in ferneren Gegenden mannigfache Nachfolge. In den belgischen Niederlanden schliesst sich Mehreres den niederrheinischen, namentlich den kölnischen Mustern ziemlich unmittelbar an. So die jüngeren Theile von St. Servais zu Maestricht; der Chor der Liebfrauenkirche, ebendaselbst, nach dem System des Chor-Inneren von Gross-St. Martin zu Köln angelegt; die westliche Absis von Ste. Croix zu Lüttich; die Liebfrauenkirche zu Roermonde, 1224 geweiht, in ihrer Chor-Anlage der Erscheinung der Apostel- und der Martinskirche völlig verwandt; Chor und Querschiff von Notre-Dame de la chapelle zu Brüssel, im Innern ebenfalls das System der Kölner Martinskirche aufnehmend, doch in jüngerer Durchbildung und mit (wohl abermals späteren) gothisirenden Fensterfüllungen. — Dann einige minder bedeutende, zum Theil nur in Fragmenten enthaltene Beispiele: die Kirche St. Martin zu St. Trond; Theile vom Chor der St. Walburgiskirche zu Ondenaarde; der Unterbau des Chorumganges der Kathedrale von Brüssel (seit 1220); der vordere Theil der Krypta der Kathedrale von Gent (seit 1228) und Reste der Klostergebäude der alten Abtei von St. Bavo,[1] ebendaselbst; — während einige, wie die Reste der Abtei von Orval in Luxemburg und die Kreuzgänge bei St. Gertrud zu Nivelles und bei der Kathedrale von Tongern (auch die hier an-

[1] Die Kathedrale von Gent, früher St. Johann, hat nach Untergang der alten Abtei den Namen St. Bavo angenommen.

zureihenden alten Stücke des Kreuzganges bei dem Münster von Aachen) sich durch zierlich dekorative Behandlung auszeichnen, — andre, wie die Reste der Abtei von Villers unfern von Nivelles, Notre-Dame-de-Pamèle zu Oudenaarde (seit 1235), der Chor der Kathedrale von Ypern (1221 gegründet), u. s. w., schon eine Annäherung an das frühgothische System der benachbarten nordfranzösischen Lande bekunden. — Daneben kommt einiges Wenige von holländischen Monumenten in Betracht: spitzbogige Pfeilerbasiliken, wie die Johanniskirche zu Utrecht und die Georgskirche zu Amersfort (1248 geweiht); Einzeltheile von St. Lebuinus zu Deventer, an St. Walburg zu Zütphen u. s. w.

Im Gebiete von Trier zeigt sich ein Beharren an alterthümlich strengen Grundelementen und entsprechender Behandlung, womit sich mehr oder weniger umfassende niederrheinische Einflüsse, zugleich aber auch, wie es scheint, nordfranzösische, die wiederum der beginnenden Gothik angehören, mischen. In sehr eigenthümlicher Weise tritt hier sodann ausgebildet frühgothischer Styl in die Mitte der spätromanischen Bauthätigkeit hinein. Vorzüglich wichtig ist der, dieser Epoche angehörige Umbau des Domes von Trier. Er empfing einen neuen Ostchor, mit polygonischer, auf ihren Ecken durch Strebepfeiler verstärkter Absis, deren Ausstattung die rheinischen Motive in herber Umbildung zeigt; dann wurde das alte Innere (oben, S. 369) dem Geschmacke der jüngeren Zeit gemäss umgewandelt, mit schmuckreichen Ober-Arkaden, deren Behandlung, auf flüssigste Wirkung berechnet, ebenso die Zwitterstellung zwischen Altem und Neuem bezeichnet. In einzelnen Gliederungen haben diese Arkaden sogar, trotz der im Ganzen bewahrten romanischen Strenge, auffällige Verwandtschaft mit den Details der Liebfrauenkirche, die in entschieden gothischem Style 1227—43 zur Seite des Domes errichtet wurde. Nicht minder steht die letztere in Wechselbeziehung zu der Architektur des Domkreuzganges, der in romanisch-gothischer Mischform gebaut und in Einzelstücken jedenfalls jünger ist, als der Grundbau der Liebfrauenkirche. Aehnliches mit dem Chore des Domes hat der der ehemaligen Simeonskirche (zu welcher die Porta Nigra zu Trier ausgebaut war), nahe Uebereinstimmung mit dem Domkreuzgange der von St. Matthias bei Trier. — Ein massig strenger spitzbogig romanischer Bau, mit sehr schlichten Details ist die Kirche des Nonnenklosters von St. Thomas, bei Kyllburg, (1225 vollendet), — eine spitzbogige Säulenbasilika mit einer reich ausgestatteten Choranlage von vorwiegend niederrheinischer Art die Kirche von Merzig und in einfach roher Behandlung die von Roth an der Our. — Schmuckreiches Detail von spätestromanischer Formation hat die eigenthümlich angelegte Schlosskapelle von Vianden.

An lothringischen Monumenten kann hier nur eine kleine Templer-Kapelle zu Metz, achteckig, mit spitzbogigem Gewölbe und von geringer Durchbildung, namhaft gemacht werden.

Dann reihen sich die mittelrheinischen Monumente an, zunächst die jüngeren Theile der Dome von Speyer, Worms und Mainz. Am Dom zu Speyer ist es die Prachtausstattung des Querschiffes, welche die-

ser Epoche angehört: höchst schmuckreich eingerahmte Fenster, krönende Arkaden, stattliche Kranzgesimse über diesen, mit merkwürdiger Aufnahme antikisirender Dekorationsformen und einer Ausprägung des Styles der letzteren in Wechselwirkung mit den eigenthümlichen Zügen romanischer Ornamentik. Die Vollendung des Domes von Worms gehört überhaupt erst, wie schon (oben, S. 421) bemerkt, der spätromanischen



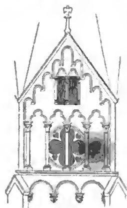
Innenansicht der Domkirche zu Limburg an der Lahn. (Nach Moller.)

Epoche an; die zierlich charakteristischen Typen der letzteren trägt besonders der Westchor. Am Dome zu Mainz sind der grössere Theil der Seitenschiffe, der an diese anstossende Kapitelsaal,[1] die Wölbung des Mittelschiffes, besonders aber der grossartige Bau des Westchores, spätromanischer Bau, dessen Abschluss mit der Weihung von 1239 erfolgte. Die Anlage des Chores und seine Ausstattung weisen abermals auf die

[1] Denkmäler der Kunst, T. 45 (8, 9).

niederrheinischen Muster zurück. — Ferner: die Kirche St. Martin zu Worms, ein Bau schlichten Systems, 1265 geweiht; die älteren Theile der dortigen Paulskirche, der Chor vom Anfange des Jahrhunderts und die edel durchgebildete Westseite vom Jahr 1261; die Reste der Kirche von Seebach an der Hardt; die Kirche zu Pfaffen-Schwabenheim bei Kreuznach; die älteren Theile der nach 1219 erbauten St. Leonhardskirche zu Frankfurt, namentlich ein von diesem Bau erhaltenes zierlich leichtes Portal; ein Paar klösterliche Hallenbauten mit spitzbogiger säulengetragener Wölbung, zu Eberbach und zu Schönau bei Heidelberg: der Kreuzgang neben der Stiftskirche von Aschaffenburg, in vorzüglich gediegener Haltung und Durchbildung; u. s. w.

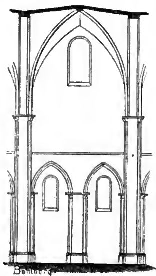
Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in den mittelrheinischen, den hessischen, den fränkischen Gegenden zeigt eine vorzüglich consequente Entfaltung des spitzbogig romanischen Systems (dessen ältere Vorstufen, in den Kirchen von Bronnbach und von Fritzlar, (oben, S. 422 u. f.) eben diesen Districten angehören), mit der Anwendung des Spitzbogens im Innern bei rundbogigen Oeffnungen, zugleich mit mehr oder weniger belebter Gliederung, mehr oder weniger reicher Dekoration. Noch einigermaassen streng, noch nicht gleichmässig durchgebildet erscheint das System an der Ruine der Kirche von Arnsburg in der Wetterau; in charakteristischer Entschiedenheit bei im Ganzen einfacher Behandlung an der Kirche von Otterberg bei Kaiserslautern; in stattlich reicher Durchbildung an der um 1235 geweihten Kirche von Limburg an der Lahn,[1] mit Arkaden-Emporen und Wandgallerien, mit rhythmischer Entwickelung der auf die Gewölbeformation berechneten, dem festen Kerne angelegten Gliederungen, mit malerisch reicher Thurmanlage und mannigfach dekorativer Zuthat im Aeussern, dem gothischen System (zumal in dessen nordfranzösischen Anfängen) nahezu entsprechend, selbst mit einzelnen Elementen gothischer Structur, z. B. einfachen Strebebögen als Widerlager gegen den Druck des Mittelschiffgewölbes, gleichwohl im Wesentlichen die Stufe des Romanismus, seines Massen- und Formprincips noch immer bestimmt einhaltend. — Ferner die Peterskirche und die Pfarrkirche zu Gelnhausen, beide wiederum von einfacher Grundform, dabei aber Querschiff und Chor der letzteren[2] mit überaus reicher dekorativer Ausstattung, in mannigfaltiger Eigenthümlichkeit der Motive und in geschmackvoll feiner Durchbildung des Details. Aehnlich die älteren Theile der Kirche St. Peter und Marcellin zu Seligenstadt. — Sodann in Franken: die Kirche von Wölchingen bei Boxberg, die älteren Theile der Sebalduskirche zu Nürnberg, diese in schwerer, wenig belebter Fassung, und das vorzüglich bedeutungsvolle Beispiel des Domes zu Bam-



Pfarrkirche zu Gelnhausen. Chorgiebel. (Nach Moller.)

[1] Denkmäler der Kunst, T. 45 (3). — [2] Ebenda, T. 45 (7).

berg.[1] Letzterer, ein doppelchöriger Bau, wurde 1237 geweiht; doch gehört der hiemit bezeichneten Epoche nur der östliche Hauptbau an, während die westlichen Theile erheblich jünger sind und, wie es scheint, in die Spätzeit des Jahrhunderts (um und nach 1274) fallen. Das System des Inneren hat eine schlichte Energie, mit charakteristischer Gliederung, doch ohne erhebliche dekorative Zuthat. Dagegen zeigt das Aeussere eine schmuckreiche Durchbildung, am Ostchore, an den Seitenportalen desselben, an einem stattlichen Nordportale in hoher und glanzvoller Schönheit; am westlichen Theile, wo auch die Oeffnungen bereits spitzbogig sind, mit phantastischer Dekoration, indem die Thürme zu den Seiten des dortigen Chores — vielleicht, um den Prachtanlagen der Frühgothik im Westen ein Gegenbild zu liefern — von luftig aufsteigenden Säulen-Erkern umschlossen sind. — Wie weit die Klosterkirche des benachbarten Ebrach (1285 geweiht, im Innern wohl modernisirt) mit dem in Rede stehenden System übereinstimmt, erhellt aus den Vorlagen nicht zur Genüge. Die der Nordfront ihres Querschiffes vorgebaute Michaelskapelle hat im Innern die spitzbogig romanische Anordnung in phantastisch überreicher Behandlung.

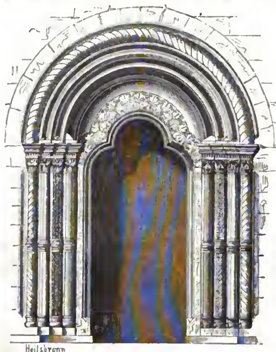


Dom zu Bamberg. Inneres System des Schiffbaues. (Aus Försters Denkmalen.)

Einzelstücke spätromanisch dekorativer Architektur, kleinere Kapellen von eigenthümlicher Anlage, von mehr oder weniger schmuckreicher Behandlung reihen sich an: die zierlich ausgestattete westliche Vorhalle der Stiftskirche zu Fritzlar; Stücke älteren Baues an den Kirchen von Münnerstadt und von Mellrichstadt im Saalgau; die Westfaçade der Kirche von Vessera; Theile des Domes und der Neumünsterkirche zu Würzburg, auch der Kirche zu Frauenaurach; die Schlosskapelle zu Krautheim, u. s. w. — Zwei doppelgeschossige Schlosskapellen mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, sind vorzüglich bemerkenswerth: auf der Burg zu Nürnberg und zu Eger, beide ursprünglich mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, beide im Untergeschoss von alterthümlich schwerem, im Obergeschoss von leichterem Verhältniss, die letztere im Obergeschoss spitzbogig. — Eigne, etwas schwere Behandlung mit der merkwürdigen Aufnahme arabischer Ornamentformen an den Säulenkapitälen hat die Euchariuskapelle von St. Aegydien zu Nürnberg. Ein überaus glänzend und ebenfalls mit einer Neigung zu arabischen Mustern dekorirtes Portal hat eine kleine Kapelle zu Heilsbronn. — Schlichte

[1] Denkmäler der Kunst, T. 45 (10).

achteckige Kapellen zu G r ü n s f e l d h a u s e n bei Grünsfeld (zwei zusammenhängende Kapellen der Art), zu S t a n d o r f bei Kreglingen, zu O b e r-



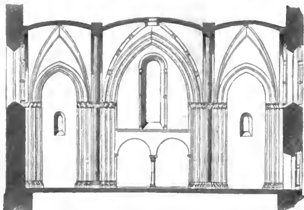
Portal der Kapelle zu Heilsbronn. (Nach Kallenbach und Heideloff.)

W i t t i g h a u s e n. — Endlich die Reste eines Burghauses zu R o t h e n-b u r g an der Tauber, mit den dekorativen Elementen dieser Epoche.

In der w e s t p h ä l i s c h e n Architektur ist es ebenfalls die Anwendung des Spitzbogens für das innere System, die, zunächst auf die allgemeine übliche Anlage des Kirchengebäudes angewandt, die romanische Schlussepoche bezeichnet; in schlichtester Strenge (mit noch rundbogigen Schiffarkaden) an den Kirchen von H e r d e c k e, H e l d e n, W a l l e n-h o r s t; in bestimmterer Durchbildung an der Stadtkirche von B ü r e n, der Nicolaikirche zu L e m g o, den grossartigen Cistercienserklosterkirchen von M a r i e n f e l d (1222 geweiht und wohl später vollendet) und von L o c-c u m (1240—50); in edler und reicher Entfaltung am Dome von O s n a-b r ü c k, an der Aegydienkirche zu W i e d e n b r ü c k, am Dome von M ü n s t e r (1225—61). Der letztere ist zumeist bedeutend und, ausser dekorativen Prachtstücken, besonders durch die Structur des Chores merkwürdig, dessen Oberbau, mit einwärts tretenden gegliederten Streben, in völlig selbständiger Weise und ohne von der romanischen Fassung etwas aufzugeben, diejenige Festigung des Systems bewerkstelligt, welche der

gothische Styl durch die auswärts gegenstrebenden Theile erreicht. Auch der Schiffbau der Reinoldikirche zu Dortmund gehört hieher, dieser indess schon mit etwas bestimmterer Neigung zur Richtung des gothischen Styles.

Gleichzeitig aber bildet sich die spätromanische Architektur Westphalens zu einem völlig eigenthümlichen System aus. Es ist jener „Hallenbau“ mit gleichen Schiffhöhen (im Mittelschiff ohne Oberwände und ohne besondere Beleuchtung durch diese), dessen Anfänge schon in einzelnen Beispielen des zwölften Jahrhunderts gegeben waren. Nunmehr in durchgängiger Verbindung mit spitzbogigem gegliedertem Gewölbe gewinnt dies System ein höchst charaktervolles Gepräge, fest geschlossen, ruhevoll, in gesicherter Kraft, zugleich in der Regel durch gegliederte Formation der stützenden Theile, häufig durch glanzvolle, edel durchgebildete Dekoration, besonders an den Portalen, von lebhafter und anmuthender Wirkung. Der Altarraum schliesst fast ohne Ausnahme viereckig ab, in dieser schärferen Grundform (im Gegensatz gegen das Halbrund der alten Absisform) mit dem Wesen des Aufbaues übereinstimmend, zugleich nicht selten durch dekorative Ausstattung in seiner Wirkung ebenfalls gehoben. — Das System hat verschiedene Entwickelungsstufen. Eine Reihe von



Querdurchschnitt der Kirche zu Methler. (Nach Lübke.)

Beispielen folgt in der Grunddisposition noch ältern Mustern, mit schmalen Seitenschiffen, mit kleinerer Gewölbtheilung über diesen und grösserer über den Seitenschiffen, mit einem Wechsel von stärkeren und schwächeren Pfeilern (oder Säulen) in den Schiffarkaden: die Servatiikirche zu Münster und die Jakobikirche zu Koesfeld, die Johanniskirche zu Billerbeck, die Kirche von Legden, die grosse Marienkirche und die Nicolaikirche zu Lippstadt; auch die Kirche St. Simon und Judas zu Ootmarsum im benachbarten holländischen Grenzlande (Overyssel). — Andre zeigen das Streben nach einer mehr gleichartigen Disposition: in völlig schlichter Construction an mehreren Kirchen des Sauerlandes; in verschiedenen Weisen des Ueberganges zwischen alter und neuer Anordnung an der Stiftskirche zu Ober-Marsberg (im Hauptbau nach 1230), an der Stiftskirche zu Geseke; an den schlichteren Beispielen zu War-

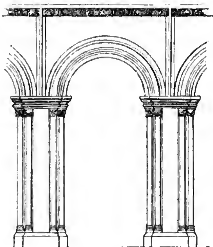
burg, Brilon, Watersloh, Barsinghausen, u. s. w.; in kunstreichen Versuchen, mit der Anwendung muschelartiger Halbgewölbe über den Seitenschiffen an drei Kirchen zu Soest, der Marienkirche: zur Höhe, der Petrikirche und der Thomaskirche (bei den letzteren beiden in denjenigen Theilen, welche der Umbildung einer älteren Anlage angehören) und an der kleinen Kirche von Enniger bei Münster; mit Kuppeln über dem Mittelschiff und Halbkuppeln über den Seitenschiffen an der Pfarrkirche von Rüthen. — Noch andre geben die völlig consequente Ausbildung des Systems, zumeist in sehr edler und reicher Durchbildung: die Kirchen zu Methler, Brechten, Castrop, Mengede, Wickede, Huckarde, sämmtlich in der Umgegend von Dortmund belegen und allerdings von nicht erheblicher Dimension; die minder regelmässigen von Langenhorst, Metelen u. a.; die grossartigeren, zum Theil schon einer gothisirenden Behandlung zugeneigten Beispiele des Domes von Paderborn und der Münsterkirche von Herford (ihren Haupttheilen nach); auch das Schiff der Marienstiftskirche zu Lippstadt.

Verschiedene Monumente im Norden reihen sich an. Zu Bremen der Umbau des Domes zur Gewölbkirche in reichem spätromanischem Gefüge (in gothischer Zeit abermals verändert); die Anschariuskirche (1229—43), die Stephanikirche, die Martinikirche (seit 1230), ebendaselbst, ursprünglich Anlagen mittleren Hochbaues, sowie der Hallenbau der Liebfrauenkirche, gleichfalls in Bremen, und die Kirche zu Berne. Endlich die neuerlich abgerissene Kirche zu Marienhafe,[1] eine gewölbte Pfeilerbasilika von seltsam schweren barbaristischen Formen, der aber die charakteristischen Elemente der romanischen Schlussepoche ebenfalls nicht fehlen.

In der sächsischen Architektur erscheint zunächst noch das schlichte Basilikensystem, wie dasselbe in den vorangehenden Epochen geübt war, maassgebend, nur mit denjenigen Elementen einer feiner durchgebildeten Gliederung, einer belebteren und freieren Ornamentik, welche überall die romanische Schlussepoche charakterisiren. Als bezeichnendes Beispiel des Ueberganges zu solcher Richtung ist bereits (oben, S. 426) die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg genannt worden. Einige selbständige Schmuckwerke, welche der baulichen Anlage hinzugefügt wurden, eine Kanzel in der Form der alten Ambonen, ein merkwürdiger und eigenthümlicher Altarbau (der aber, wie er von aller Altarausstattung der romanischen Epoche abweicht, seine gegenwärtige Stellung äusseren Merkzeichen zufolge in der That erst in erheblich späterer Zeit erhalten hat und vielleicht von der ursprünglichen Anlage eines Lettners herrührt) entsprechen deren dekorativem Charakter des Gebäudes, doch in noch weicherer und schwungvollerer Behandlung ihrer Einzeltheile. (Ueber die an ihnen befindlichen Reliefsculpturen s. unten.) Die Kirche von Thalbürgel, eine Pfeilerbasilika gleich der ebengenannten, enthält eine Durchbildung des Systems von vorzüglich belebter, edler und rhythmisch

[1] Die alte Kirche zu Marienhafe in Ostfriesland, hsgb. von der Gesellschaft für bild. Kunst und vaterl. Alterthümer in Emden.

geordneter Gliederung, der Art, dass die Schiffarkaden dieses Gebäudes zu den gediegensten Mustern der ganzen Gattung gehören. Ebenfalls eine sehr edle, doch etwas strenger gehaltene Gliederung haben die Reste der Schiff-Arkaden der Kirche von Lausnitz. — Den altherkömmlichen Wechsel von Säulen und Pfeilern in den Schiffarkaden zeigen die Neumarktskirche zu Merseburg und die Nikolaikirche zu Eisenach, jene in schlichterer, diese in mehr phantastisch bunter Behandlung.



Schiffarkaden der Kirche von Thalbürgel. (Nach Puttrich.)

In einzelnen Fällen wird die herkömmliche Anlage mit gewölbter Decke und mit den für solche bestimmten Gliederformen an den stützenden Theilen versehen. Hiezu gehören zunächst, als Hauptbeispiele, die Kirche von Konradsburg und die vom Kloster Neuwerk zu Goslar. Bei jener (von der aber nur der hohe Chor und die geräumige Krypta unter demselben zur Ausführung gekommen) ist dem umbildenden Prinzip der Gewölbanlage nur erst in sehr mässiger Weise Rechnung getragen; das System an sich ist noch schlicht, aber der Detaildurchbildung ist die höchste Sorgfalt zugewandt; der Art, dass hier eine Gliederformation von edelster, oft klassischer Läuterung und eine Entfaltung der Ornamentik zu Tage tritt, die an phantasievoller Composition, an plastischer Klarheit, an graziösem Schwunge wiederum zu den vorzüglichst gediegenen Leistungen romanischer Kunst gehört. Namentlich die Krypta ist durch den Reichthum des Ornaments an ihren Pfeilern und Säulen ausgezeichnet. Die genannte Kirche von Goslar geht umgekehrt mit Anstrengung auf die Bedingnisse des Gewölbes ein; doch hat sie die Reminiscenzen des alten in sich abgeschlossenen Basilikensystems noch nicht überwunden, und die Detailbehandlung erscheint noch in einem herb schweren Charakter. — Andere



Kirche zu Konradsburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (Nach Puttrich.)

Kirchen zu Goslar stehen in einem ähnlichen, vielleicht nur minder wirksamen Uebergangsverhältnisse. — Die Reste der Liebfrauenkirche zu Altenburg scheinen dagegen auf eine einfach gesetzliche Gewölbeanlage zu deuten.

Anderweit kommt eine Reihe von dekorativen Baulichkeiten oder Baustücken rundbogiger Formation in Betracht, zum Theil ebenfalls durch eine sehr reizvolle Behandlung ausgezeichnet. So eine Anzahl schmuckreicher Portale: an der Kirche von Treffurt, der Bartholomäikirche zu Zerbst, der Petrikirche zu Wörlitz, den Kirchen von Rochsburg und von Geithayn, dem Dome von Freiberg. Die letztere, die sogenannte „goldne Pforte", ist mit einer wundersamen Dekoration von plastischer Fülle versehen, Säulen und andern Ornamenten, in denen ein ächt klassischer Zug in phantastisch freier Umgestaltung ersichtlich wird, und bildnerischen Werken von hoch idealistischer Schönheit; (vergl. unten). So der Kreuzgang und die Abtkapelle zu Pforte (Schulpforte), der Kreuzgang zu Königslutter, der ältere Theil des Kreuzganges neben dem Dome zu Magdeburg. So der stattliche Westchor von St. Michael zu Hildesheim, merkwürdig durch einen Umgang in der Höhe der Krypta und durch würdevolle Ausstattung des Oberbaues; auch der überaus zierliche und geschmackvolle Westflügel des dortigen Kreuzganges, der schon zu den jüngsten Werken romanischer Kunst zählt.

Dann sind vorzüglich ausgezeichnete Beispiele des Schloss- und Schlosskapellenbaues einzureihen: — das „hohe Haus" der Wartburg, in der Hauptsache, wie es scheint, aus der Regierungsepoche Landgraf Hermann's I. (1190—1216), mit Säulensälen und einer Ausstattung der Façade durch Arkadengallerieen, in den dekorativen Theilen reich und edel, doch noch streng behandelt; — die Schlosskapelle zu Freiburg[1] an der Unstrut, vermuthlich aus der Zeit des Landgrafen Heinrich Raspe (1228—1247), eine Doppelkapelle, deren oberes Geschoss durch den Wohllaut der Anordnung und die vollendete Schönheit der ornamentistischen Theile (bei denen wiederum einige Elemente arabischer Kunst sichtbar werden) eins der ersten Meisterwerke des Styles ausmacht; — die geringere und nur im Untergeschoss erhaltene Schlosskapelle zu Lohra; — der nur in Einzelstücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene alte Flügel des Kaiserpalastes zu Goslar; — auch ein Paar städtische Gebäude, wie eine Domherrn-Curie zu Naumburg und die jetzige Hofapotheke zu Saalfeld.

Im Uebrigen tritt auch in der sächsischen Architektur der romanischen Schlussepoche der Spitzbogen als charakteristisches Element hinzu. Er steht mit verschiedenartiger Fassung der baulichen Anlage in Verbindung.

Zunächst sind es schlichte ungewölbte Pfeilerbasiliken, welche sich dieser Formen bedienen: in noch unentschiedener Weise bei der Kirche im Kloster Marienberg bei Helmstädt, in schlichter aber klar durchgeführter Entwickelung bei der Ruine der Klosterkirche zu Memleben.

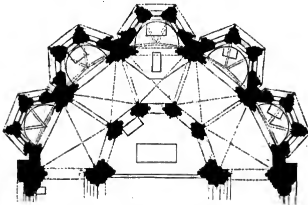
---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (2).

So auch eine kleine Basilika mit einfachen Pfeilern und mit Säulen von zierlicher Spätform, zu Pötnitz bei Dessau.

Ein bedeutendes Beispiel spitzbogigen Gewölbebaues ist der Dom zu Naumburg[1] (Schiff nebst Thürmen und jüngere Theile der Krypta, 1242 geweiht), das System des Innern nicht eben von flüssiger Entwickelung, doch abermals durch den gediegensten Reiz der ornamentistischen Theile ausgezeichnet; einer der Westthürme auf dieselbe phantastische Wirkung angelegt wie die Westthürme des Bamberger Domes. — Aehnlich in ihren alten Stücken die (zu einem Jagdschlosse umgebaute) Kirche zu Mildenfurt, nur schon in etwas willkürlicher Behandlung und mit einiger Hinneigung zu gothischer Formenbildung. — Andres Verwandte am Westbau der Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut, an dem südlichen Thurme mit vereinzelter Einstreuung wirklich gothischer Elemente.

In bunterem, zum Theil spielendem Wechsel dekorativer Behandlung: die Liebfrauenkirche zu Arnstadt (mit schlicht rundbogigem, wohl älterem inneren Kerne); die alten Westtheile der St. Blasien- und der Marienkirche zu Mühlhausen, (während die Untertheile des Westbaues der Kirche zu Stadt-Ilm, von der auffällig späteren Gründung des Baues im J. 1287, noch ein streng romanisches Gepräge festhalten); der Westbau der Petrikirche zu Görlitz; Reste des Klosters zum heil. Kreuz



Dom von Magdeburg. Grundriss des Chorschlusses. (Nach dem Werke von Clemens, Mellin und Rosenthal.)

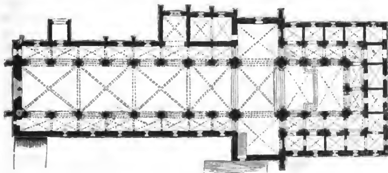
bei Meissen; das Portal der Nikolaikirche zu Coswig, und der Kirche zu Nossen (von Altenzelle herrührend); ein umfassender Emporen-Einbau im Innern der Basilika von Hecklingen. U. s. w.

Stattlich reiche und klar gemessene Durchbildung zeigt der Untertheil des Westbaues des Domes von Halberstadt, aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Die Anordnung entspricht einigermaassen der Façaden-Anlage frühgothisch französischer Kathedralen; aber die

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (6, 7).

Formen, die Gliederung, das Ornament, sind noch immer die der deutsch-romanischen Kunst, doch in der anmuthvollsten Ausprägung, welche diese in der Schlussepoche erreicht.

Noch bestimmtere Hinneigung zum nordfranzösischen System, in dessen Uebergange vom romanischen zum gothischen Style, zeigt sich an den älteren Theilen des Domes zu Magdeburg,[1] der 1208 gegründet und in langsamem Fortschritt aufgeführt wurde. Im Chor, dessen untere Theile nebst denen des Querschiffes hier vornehmlich in Betracht kommen, erscheint eine, auf complicirten Gewölbebau berechnete Anlage, ähnlich wie an französischen Monumenten der genannten Epoche, mit Umgang und Empore und mit unterwärts hinaus tretenden Absiden-Kapellen. Die Bautheile haben eine massenhafte Formation; aber sie sind zugleich auf das Lebhafteste gegliedert und ebenso reich dekorirt, wiederum in den flüssig entwickelten Bildungen des spätromanischen Styles, im Einzelnen mit bemerkenswerther Aufnahme antikisirender Zierden, (des Akanthusornaments.) Der Schiffbau, in seinen Grundzügen ebenfalls der alten



Grundriss der Kirche zu Riddagshausen. (Nach Ahlburg.)

Anlage angehörig, ist auf weite räumliche Verhältnisse angelegt, abweichend von dem französischen Princip. Im Fortschritt des Baues macht sich mehr und mehr das gothische Element, zuletzt in seiner jüngeren Behandlungsweise, geltend.

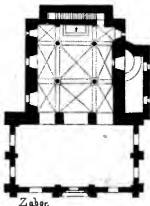
Eine eigenthümlich strenge Durchbildung des spitzbogig romanischen Gewölbebaues findet zu Braunschweig statt. Am Alterthümlichsten, mit einer Behandlung, welche noch den Typen des 12. Jahrhunderts entspricht, an dem dortigen Dome, dessen Bau den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts angehört, dessen Vollendung oder Umgestaltung aber durch eine erst 1227 erfolgte Einweihung bezeichnet wird; flüssiger und leichter an der Katharinenkirche (um 1252), der Martinikirche, der Andreaskirche, der Magnikirche, (alle mit späteren Veränderungen der ursprünglichen Anlage.) — Aehnlich in der kleinen und einfachen Kirche von Melverode und in der von Süpplingenburg; — stattlicher und in bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten der Anlage, mit durchgehend spitzbogigen Fenster-

[1] Clemens, Mellin, Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

öffnungen, in der Cistercienserklosterkirche von Riddagshausen,[1] die in ihrem westlichen Theile aber schon den Uebergang zur gothischen Formation zeigt, 1278 geweiht.

Dasselbe System, in völlig schlichter Behandlung bei auch in den Oeffnungen durchgängig angewandtem Spitzbogen, an einigen Theilen des Domes zu Merseburg, welche einem Bau nach 1274 angehören, (Querschiff und Westhalle, an der Marienkirche zu Grimma, am Chor der Kirche zu Nienburg, u. a. m.

Einige Monumente der slavischen Nachbarlande, zu einer zierlicheren Entwickelung wohl vornehmlich unter Einfluss des sächsischen Styles dieser Epoche ausgebildet, reihen sich hier an.



Grundriss der Kirche von Zabor. (Nach Wocel.)

In Böhmen einige schmuckreiche Kapellen, zu Podwinetz bei Jung-Bunzlau, zu Zabor u. s. w. Auch die Kirchen von Libitz (in eigenthümlicher Anlage, viereckig, mit vier Säulen im Innern, über denen sich ein Thurm erhebt), von Nudwojowice bei Turnau und die 1197 gegründete Stiftskirche von Tepl. — Die kleine Kirche der h. Agnes zu Prag (Stiftung vom J. 1233) hat schon frühgothisches System, doch noch zierlich romanische Details.

In Mähren das Portal der Dominikanerkirche zum hl. Kreuz in Iglau.

In Schlesien das schmuckreiche Portal von St. Vincenz zu Breslau, gegenwärtig der dortigen Maria-Magdalenenkirche eingefügt. Auch die älteren Theile der Kirche zu Trebnitz, vom Jahr 1203.

In Gross-Polen die Klosterkirche von Sulejow bei Piotskow, mit den Elementen zierlich dekorativer Behandlung.

In Süddeutschland macht sich an den oberrheinischen und schweizerischen Monumenten der romanischen Schlussepoche wiederum, ähnlich wie in der Epoche des 12. Jahrhunderts, obgleich zum Theil in andern Verhältnissen, ein Gemisch verschiedenartiger Einflüsse geltend.

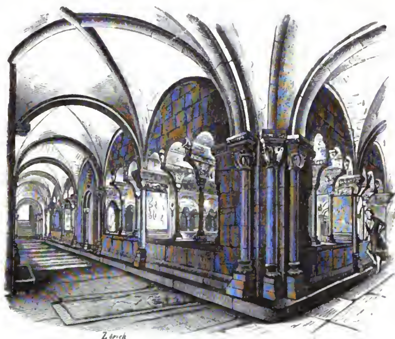
Als spitzbogige Gewölbebauten sind die Kirche der heil. Fides zu Schletstadt und die zu Gebweiler im Elsass namhaft zu machen. Beide scheinen Einiges von französischem, etwa burgundischem Einfluss

[1] Ahlburg, die Klosterkirche zu Riddagshausen.

zu verrathen, an der erstern in der Ausstattung des Mittelthurms, in der andern an den Dekorationen der Façade. — Einiges barock phantastisches Element hat die hl. Kreuzkapelle zu St. Odilien.

Verwandtschaft mit mittel- und niederrheinischem Spätstyl, in zumeist sehr edler Fassung, zeigen die älteren Theile der Münster von Freiburg im Breisgau und von Strassburg, bei jenem der Querbau, bei diesem die gesammte Choranlage, die letztere, wie es scheint, mit älteren Einzelresten und zum Theil (im südlichen Querschiffflügel) mit der Aufnahme primitiv gothischer Formen. — Aehnlicher Richtung schliessen sich auch die älteren Theile von St. Thomas zu Strassburg an, namentlich der westliche Thurmbau.

Der Münster zu Basel[1] folgt, in den wesentlichen Theilen seines inneren Baues, dem durchgebildet spitzbogigen System, wie dieses sich



Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

besonders im mittleren Deutschland ausprägte, zum Theil mit zierlich phantastischen, zum Theil aber auch mit ungefüg schweren Details. Eigenthümlich ist ein, in der Tiefe der Krypta angeordneter Chorumgang; sodann das seltsam barocke Dekorationsstück der St. Gallenpforte (am nörd-

[1] Beschreibung der Münsterkirche etc. in Basel.

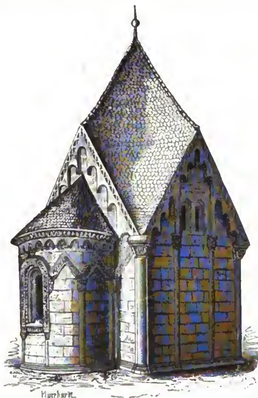
lichen Querschifflügel), die sich in der Nachahmung streng romanischer Formen und mit reichlichem Sculpturenschmuck spielend aufbaut. (Wesentliche Theile des Münsters gehören einer spätgothischen Herstellung an.) — Andre Bauten verwandten Systems sind: der Dom zu Chur, dessen Chor 1208 und dessen Schiff 1282 vollendet wurde, mit den Anzeichen norditalienischer Einwirkung, namentlich in der Anlage der Krypta; der Chor der Liebfrauenkirche zu Neuenburg (Neuchâtel); die Schiffarkaden der Kathedrale von Genf, die letzteren wiederum mit französirenden Elementen und mit lebhafter Einwirkung jener barock phantastischen Dekorationsweise, welche sich an den älteren Monumenten derselben Gegend (und an diesen zum Theil ebenfalls bis in das 13. Jahrhundert hinab, — vergl. oben, S. 440) ausgebildet hatte.

Der schon (S. 428) erwähnte Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich hat durch seine Anordnung und Ausstattung den lebhaftesten malerischen Reiz, mit einer Fülle dekorativer und figürlicher Sculptur, welche derselben, jedenfalls auf altnationaler Stimmung beruhenden Geschmacksrichtung ihr Dasein verdankt, mannigfach noch herb und alterthümelnd in den Einzelheiten der Behandlung, zugleich aber (in den figürlichen Theilen) mit Motiven einer so lebendigen Entwickelung, dass hiemit die Schlussepoche des romanischen Styles zuversichtlich documentirt erscheint.

In der schwäbischen Architektur bleibt der schlichte Basilikenbau entschieden vorherrschend. Gewölbebauten, zumal von grösserer Anlage, sind selten; dagegen bildet sich ein dekorativer Geschmack von reichster Fülle aus, zum Theil in üppig phantastischer, zum Theil in einer edel gemessenen Behandlung. So die Johanniskirche zu Schwäbisch-Gmünd, eine rundbogige Pfeilerbasilika, die Kirchen zu Brenz und zu Heidenheim, Säulenbasiliken derselben Art, die Kirchen zu Weinsberg und Oberstenfeld, spitzbogige Säulen-Basiliken, die heil. Grabkirche zu Denkendorf, eine spitzbogige Pfeilerbasilika. Gewölbkirchen sind die Stiftskirche zu Ellwangen (innen modernisirt) und die Schlosskirche zu Pforzheim, die im Fortschritt des Baues vom romanischen zum gothischen Style übergeht. — Als kleinere Dekorativbauten sind hervorzuheben: eine sechseckige Kapelle zu Komburg bei Schwäbisch-Hall; die Michaelskapelle an der Josephskirche zu Heilbronn, mit reizvoll und zum Theil in zierlich arabischen Formen geschmücktem Gewölbe; die Walderichskapelle zu Murrhardt, ein kleiner Bau von überreich phantastischer Ausstattung, mit Motiven, die theils an die karolingische Epoche, theils an Schmucktheile, welche an apulischen Kirchen vorkommen, erinnern; Einiges zu Bebenhausen, namentlich die Geisselkammer; endlich ein Theil der schmuckreichen Klostergebäude zu Maulbronn, besonders die Vorhalle der Kirche, das Refectorium, der Nordflügel des Kreuzganges, von vorzüglich geschmackvoller, zum Theil allerdings schon in die Gothik übergehender Behandlung.

Einige schlichte spitzbogige Basiliken, theils mit schlanken achteckigen Pfeilern, theils mit Rundsäulen, bilden in ihrer neutralen Verfassung

geradehin eine Zwischenstufe zwischen romanischem und gothischem Style: die Dionysiuskirche zu Esslingen, die Stadtkirche zu Tiefenbronn,



Die Walderichskapelle zu Murrhardt. (Nach den Jahresheften des Württ. Alterth.-Vereins.)

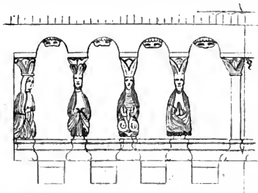
die Stadtkirche zu Leonberg, die Johanniskirche zu Crailsheim, die Pfarrkirche zu Owen bei Kirchheim.

Die bairische Architektur scheint im Wesentlichen ebenfalls an der alterthümlichen Richtung festzuhalten, auch im Dekorativen, wo sich den charakteristischen Spätformen häufig noch ein Zug von schwerer, barbaristischer Sinnesrichtung beimischt.

Wesentliche Theile des schon (oben, S. 429) genannten Münsters von Biburg scheinen erst der Zeit nach dem Brande von 1228 anzugehören. An der Kirche von Mosburg ist das schwer schmuckreiche Portal, charakteristischen Einzeltheilen zufolge, jedenfalls der jüngsten, durch die Einweihung von 1212 bezeichneten Bauepoche zuzuschreiben. Die um 1202 gegründete Kirche von Ilmmünster hat Elemente einer seltsam willkür-

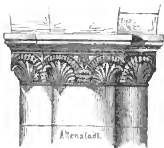
lichen Ausstattung. Die Ottokapelle zu Kelheim an der Donau vom Jahr 1232 ist durch ein zierliches Portal besonders bemerkenswerth. — Dann sind einige Rundkapellen zu erwähnen, Kirchhofkapellen mit gewölbtem Gruftraume, wie zu Perschen bei Nabburg und zu Mühldorf am Inn, — zu anderm kirchlichen Gebrauch, wie zu Steingaden bei Schongau, diese mit zierlicher Aussendekoration. — So auch die Georgskapelle auf Schloss Trausnitz bei Landshut (zwischen 1204—31 erbaut).

Einige Monumente sind von eigenthümlicher Bedeutung. So die Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg, eine rundbogige Basilika,



Wandarkade neben dem Portal der Schottenkirche zu Regensburg. (Nach Popp und Bülau.)

im Chor mit Pfeilern, im Schiff mit hohen Säulen, mit einem Gewölbfelde über dem Altarraume und unterwölbter Empore auf der Westseite. Die Behandlung hat auffällige, zum Phantastischen geneigte Besonderheiten, aber zugleich, in der Hauptform der Kapitäle, in der Gurtenbildung der Gewölbtheile, den entschiedenen Charakter der Spätzeit; ein einzeln vorkommendes Rosettenfenster, ein spitzbogiger Fries am Aeüssern des Mittelschiffes entsprechen solchem Charakter. Ein Südportal ist nach englischer Art reich mit Zikzakornament umgeben; ein sehr schmuckreicher Portalbau auf der Nordseite [1] hat höchst Phantastisches in der Anordnung und ebenso barbaristische Behandlung in seiner figürlich sinnbildnerischen Ausstattung. Wie viel von alledem nationaler Grundlage, wie viel der irischen Mission, der das Kloster angehörte, zuzuschreiben sein mag, muss dahin gestellt bleiben;



Pfeilerkapitäl in der Kirche zu Altenstadt. (Nach E. Förster.)

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (3.)

die in prägnanter Stylform ausgebildeten Einzeltheile deuten jedenfalls auf einen Bau in verhältnissmässig sehr später Zeit; es ist nicht ganz unglaublich, dass derselbe (mit Ausnahme einiger älteren Stücke in seinem östlichen Theile) erst nach einem Brande von 1278 zur Ausführung gekommen ist.[1] — Einiges Verwandte in der Formenbehandlung, doch ohne jene phantastischen Elemente, hat die Kirche zu Altenstadt bei Schongau. Dies ist ein durchgeführter Gewölbebau, schlichten Systems, aber in einer Weise der Construction und ihrer ästhetischen Beziehung, die, mehr als es sonst bei deutsch-romanischen Kirchen der Fall, eine Uebersetzung französisch-gothischen Aufbaues in deutsch-romanische Formen zu bezeichnen scheint. Das Westportal zeigt eine lebhafte Annäherung an spätromanisch lombardischen Styl. Auch dieser Bau gehört ohne Zweifel schon der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts an. — Die Kirche vom Kloster Bergen zwischen Donauwörth und Ingolstadt scheint eine ähnliche Anlage gehabt zu haben.

Spitzbogige Formen zeigen die Kirche zu Perschen, die zu Chammünster (mit spätgothischer Restauration,) die Klosterkirche zu St. Jakob am Anger in München (zwischen 1231 bis 1253 erbaut, wiederum noch in sonst durchaus alterthümelnder romanischer Behandlung), die Leonhardskirche zu Regensburg, ein Hallenbau mit gleich hohen Schiffen, auch Einiges bei St. Emmeran, ebendaselbst: ein Portalbau am Emmeransplatz und die älteren, schon gothisirenden Theile des Kreuzganges.

Die Architektur der tirolischen und salzburgischen Lande scheint im Wechselverhältniss zur bairischen zu stehen, lässt gleichzeitig aber starke und entschiedene lombardische Einflüsse erkennen.

Botzen hat in dem Thurme der dortigen Dominikanerkirche, der bestimmt aus den letzten Decennien des 13. Jahrhunderts herrührt, einen Beleg für die lange Dauer schlicht romanischer Formation. Das Hauptportal der dortigen Pfarrkirche, aus wechselfarbigem Marmor, ist ein Nachbild lombardischer Portale. Der Kreuzgang des dortigen Franziskanerklosters hat zierliche gebrochenbogige Säulen-Arkaden. — Der Domkreuzgang zu Brixen hat nicht minder zierliche, wiederum mehr nach italienischem Geschmack behandelte Rundbogenarkaden. — Die Kirche zu Inichen (mit älterer Krypta) ist in phantastisch reichen, spätromanischen Formen aufgeführt. — Mehrere Portale in der Umgegend von Meran, an der Kapellenruine der Zenoburg, auf Schloss Tirol, an der Kirche vom Dorf Tirol, haben eine Ausstattung mit barbaristisch phantastischen Sculpturen, lassen aber in der Behandlung zum Theil nicht minder deutlich die romanische Spätzeit erkennen.

Zu Salzburg ist das Schiff der Franziskanerkirche ein schwerer spitzbogig romanischer Gewölbebau, ihr Portal, ähnlich dem von St. Peter

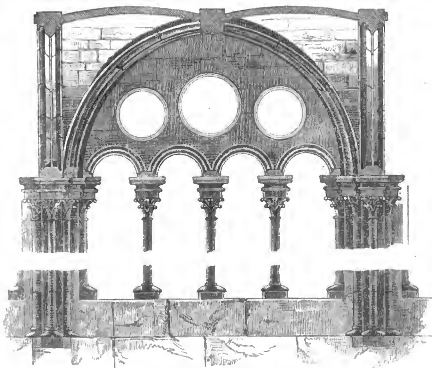
---

[1] Im J. 1275 war allerdings schon der gothische Prachtbau des Domes zu Regensburg gegründet. Aber sein System war eben ein aus der Fremde eingeführtes, und ihm gegenüber konnte sich das ältere einstweilen noch sehr wohl mit aller Kraft geltend zu machen suchen.

(oben, S. 430), ein Dekorationsstück nach lombardischer Art. — Aehnliches in den alten Theilen der Stiftskirche zu Berchtesgaden, an der Pfarrkirche und an St. Zeno zu Reichenhall, an dem Südthurm der Stadtkirche zu Hallein, an der Stiftskirche zu Laufen, u. s. w.

Das Erzherzogthum Oesterreich hat ausgezeichnete Monumente der romanischen Schlussperiode, zum grossen Theil mit reicher Dekoration, die sich, auf der Grundlage einer derben, selbst schweren Formenbildung, in eigenthümlich glänzender, zumeist üppig reicher Behandlung entfaltet.

Die Kirche zu Deutsch-Altenburg, vom J. 1213, erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage noch als eine schlichte rundbogige Pfeilerbasilika. Aehnlich die (später umgebaute) Stadtpfarrkirche zu Wels, mit



Kirche zu Heiligenkreuz. System des Kreuzganges; jüngere Formation. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

ansehnlichem, noch etwas barbaristischem Portal. — Auch das Schiff der Klosterkirche von Heiligenkreuz hat rundbogige Pfeiler-Arkaden, ist aber zugleich mit ausgebildeter Ueberwölbung und mit schmuckvoller Ausstattung der angedeuteten Art versehen, die sich durchweg, besonders im Aeussern, schon in charakteristischen Spätformen ausbildet. Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche haben die reizvolle Durchbildung aber-

mals jüngerer Zeit, schon mit Uebergängen zur gothischen Formation. — Aehnliches an der Klosterkirche von Lilienfeld.

Einige Kirchen, zu Wildungsmauer, Petronell, Thernberg, Schöngrabern, haben eine schlichte einschiffige Anlage, mit Gewölben späterer Formation, theils in strengerer, theils in schmuckvoll reicherer Ausstattung. In letzterer Beziehung ist namentlich die Kirche von Schöngrabern ausgezeichnet.

Sehr häufig finden sich Rundkapellen, besonders für die Zwecke des Gräberdienstes und mit gewölbter Gruft. Auch bei ihnen wechselt einfache und schmuckreiche Behandlung, die letztere durchgängig im Charakter der Schlussepoche und ihrer letzten Ausgänge. Strengere Beispiele unter Anderm zu Hainburg, zu Petronell (eine Taufkapelle), zu Scheiblingkirchen, glänzender zu Deutsch-Altenburg, Mödling, Pulkau, Hartberg (in Ober-Steiermark), Tuln. Die letztgenannte Kapelle, elfeckig, trägt völlig das Gepräge der jüngsten Entwickelung, etwa der Zeit um die Mitte oder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, im Aeussern mit Spitzbogenblenden und andrer Dekoration, vornehmlich durch ein Portal an kunstreicher, glänzend phantastischer Behandlung ausgezeichnet.

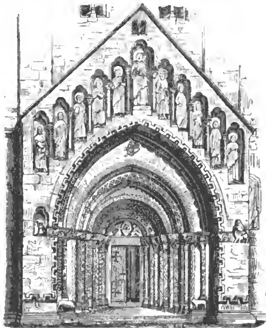
Derselben Spätzeit, vermuthlich einer nach einem Brande von 1258 erfolgten Ausführung, scheint der alte Westbau von St. Stephan zu Wien anzugehören. Das Portal ist dem der Kapelle von Tuln ähnlich, doch noch zierlicher, noch reicher entwickelt und zugleich mit Sculpturen versehen, welche dasselbe jüngste Gepräge tragen. Das Portal ist rundbogig, aber von einem ausserhalb vortretenden Spitzbogen umfasst, der als abermals jüngerer Zusatz, vermuthlich nach einem Brande von 1276, erscheint. Ein überaus brillantes Werk dieser Spätzeit ist der Kreuzgang der Cistercienserabtei Zwetl.

Ausgeprägten spitzbogig romanischen Gewölbebau hat das Schiff des Domes von Wiener-Neustadt (1220—30, im Innern noch in schwerer Behandlung), das der 1221 gestifteten Kirche St. Michael in Wien und das der Kirche von St. Margarethen am Moos.

In Mähren finden sich mehrere Monumente, welche der glänzenden dekorativen Richtung der österreichischen Bauten sich anschliessen und dabei im System der Construction den Spitzbogen durchgeführt zeigen. So die Kirche des Cistercienser-Nonnenklosters zu Tischnowic, vollendet im Jahr 1239, ein Bau von klarer Disposition, zugleich mit einem ausgedehnten Kreuzgange derselben Epoche und einem der zierlichsten und reichsten romanischen Prachtportale versehen.[1] Sodann die Kirche der Benediktinerabtei Trebitsch, ein noch consequenter im Spitzbogen der Uebergangszeit behandelter Bau, mit ausgedehnter Krypta und originellen polygonalen Gewölben im Chor und der Thurmhalle, dabei ebenfalls von grosser Eleganz in der ornamentalen Durchführung.[2]

[1] Wocel im Jahrbuch der Central-Commission zu Wien. III. Bd. 1859. —
[2] Heider in den Mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates. Bd. II.

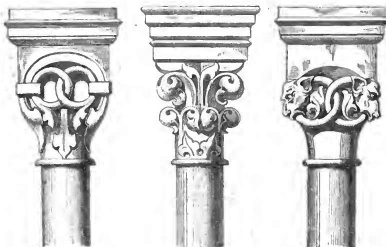
Dieselbe bauliche Richtung wurde auf das angrenzende Ungarn, namentlich auf den von der Donau und Drau umschlossenen Theil des Landes, übergetragen. Die Bauten sind Gewölbkirchen mit gegliederter Durchbildung des inneren Systems, mit schmuckvoller Ausstattung des Aeussern, welche der üppigen Fülle der österreichischen Dekorationsweise entspricht und sie im Ganzen, wie es scheint, zur noch reicheren Verwendung bringt. Die Kirche des im J. 1202 gegründeten Klosters von Lébény (Leiden) ist ein zunächst charakteristisches Beispiel im glänzenden Spätcharakter. Aehnlich die (neuerlich abgerissene) Kirche von Nagy-Károly, die von Apátfalva (seit 1232), die von Felsö-Örs. — Die Kirche des Klosters Martinsberg (1222 geweiht, — später vollendet oder umgewandelt?) ist ein spitzbogiger Bau, schon mit Gothicismen in der Formenbehandlung. — Die Kirche von St. Ják, ebenfalls spitzbogigen Systems, ist durch vorzüglichst reiche Ausstattung und im Einzelnen sehr geschmackvolle Durchbildung von Allen ausgezeichnet;



Kirche zu St. Ják. Westportal. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen d. österr. Kaiserstaates.)

ihr prachtvoller Portalbau, innen rundbogig, in seinen äusseren Umfassungen zum gesteigert erhöhten Spitzbogen übergehend, bildet das Muster der Portale von Tuln und von St. Stephan zu Wien zu neuer Wirkung um. Andre Beispiele zu Horpacz, ebenfalls mit höchst schmuckreichem Portale, zu Zsámbék, zu Ocza. — Auch an bemerkenswerthen Rund- oder Polygonkapellen fehlt es nicht: zu St. Ják, zu Pápocz, zu Oedenburg.

Im sächsischen Siebenbürgen, welches seit 1143 deutsch-niederrheinische Colonisten aufgenommen hatte, zeigt sich eine schlichtere und, wie es scheint, mehr dem norddeutschen Charakter entsprechende Behandlung der romanischen Architektur. Die Kirche des h. Michael zu Michelsberg ist eine einfache Pfeilerbasilika, doch mit edel durchgebildeter Portalanlage, welche wiederum die romanische Schlussepoche bezeichnet. Andre Portale zu Holzmengen, Szakadat, Neudorf,



Kirche zu Horpacz. Kapitäle von den Säulchen des Chorbogens. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

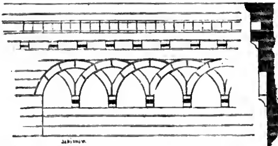
Rätsch. Als bedeutendster romanischer Bau des Landes mit edel entwickeltem Gewölbsystem ist die Kathedrale von Karlsburg zu nennen.[1] — Der romanische Styl blieb in diesem entlegenen Grenzlande bis auf sehr späte Zeit in Uebung. Die romanische Kirche zu Sächsisch-Reen hat das inschriftliche Datum ihrer Erhauung im J. 1330.

Es ist hier beiläufig ein Blick auf Serbien[2] zu werfen, wo sich in der Epoche der selbständigen Blüthe des Landes, vom Anfange des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts, ein eigenthümlicher Mischstyl byzantinischer und occidentalisch romanischer Elemente entwickelt. Die Ruine der Kirche zu Schitscha bei Karanovatz und die von Studenitza (1209) sind schlichtere, — die des Klosters Vissoki-Decan (um die Mitte des 14. Jahrhunderts), die jüngere von Ravánitza, die von Manassia (um 1400) sind ansehnlichere Beispiele dieser Art. — Nach dem Fall des Landes unter türkische Herrschaft tritt dann eine

[1] F. Müller im Jahrbuch der Central-Commission zu Wien. III. Bd. 1859. —
[2] Mertens, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender, 1847, S. 163.

ausschliesslich byzantinische Bauweise ein. So bei der Kathedralkirche von Ipek (seit 1428).[1]

Eine sehr eigenthümliche Ausbildung findet die Architektur der romanischen Schlussepoche in den germanisirt slavischen Landen des deutschen Nordostens. Auf das materielle Bedingniss ist (oben, S. 431), bei der Notiz von den Anfängen der Architektur dieser Gegenden, bereits hingedentet worden. Das Material ist theils Granit, theils, und gegenwärtig in sehr vorwiegendem Maasse, gebrannter Ziegel. Beide Stoffe hatten eine im Ganzen schlichtere, mehr auf Massenwirkung hinausgehende Anordnung zur Folge, der Granit wegen der Schwierigkeit seiner Behandlung, der Ziegel wegen der kleineren Dimension des Einzelstückes. Aber der letztere verstattete gleichzeitig, schon bei schmuckloser Bildung,



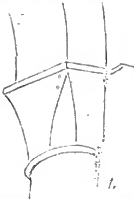
Kranzgesims und Rundbogenfries an der Kirche von Jerichow. (Nach v. Quast.)

mancherlei Lagenwechsel und dadurch bewerkstelligte Musterung, war dabei (im Modell) leicht bildsam und somit zur Herstellung feinerer Gliederungen und Verzierungen (doch immer ohne starke Ausladung) geeignet, gab auch zu mancher polychromatischen Wirkung, durch Einreihung dunkel glasirter Stücke, durch kalkgeputzte Füllungen, Anlass. Es ist indess nicht allein das Material, es ist in demselben Maasse auch die volksthümliche Stimmung, was den Bauten dieser Lande ihr eigenthümliches Gepräge giebt. Es spricht sich in demselben eine gewisse Herbheit des Sinnes aus, die füglich nur im Nationalcharakter ihre hinreichende Erklärung findet. Bezeichnend ist in solchem Betracht u. A. jenes Ziegelwürfelkapitäl mit scharf abgeschnittener Eckschräge, das hier zumeist den Uebergang von der Rundform der Säule (oder Halbsäule) zu dem Viereck der Deckplatte ausmacht und an dessen Stelle aus demselben Stoffe und mit derselben Leichtigkeit auch eine flüssigere Formation herzustellen gewesen wäre, wenn anders der volksthümliche Sinn ein derartiges Bedürfniss empfunden hätte. Nur wo der nächste Grenzverkehr mit der innerdeutschen Architektur stattfand, findet sich die Form des abgerundeten Würfelkapitäles nachgebildet; und nur in wenig Einzelfällen zeigt sich die Anwendung des Sandsteins für schmuckreiche Kapitäle, in

[1] Vergl. das oben über die Walachei Mitgetheilte S. 340.

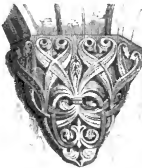
denen man, in doppelt scharfem Gegensatze gegen den eignen Geschmack, die zierlich phantastischen Formen ächt deutscher Kunst wiederholen lässt.

Granitbauten, wie bereits angedeutet, sind die erheblich geringere Zahl. Ihre Behandlung ist in der Regel sehr schlicht; die Spätepoche charakterisirt sich insgemein durch Anwendung des Spitzbogens, für die Haupttheile, oder auch für sämmtliche Gewölbformen; bisweilen auch durch die Zufügung feinerer Details aus gebranntem Thon. Zumeist sind es einfache Landkirchen. Ein Granitbau von vorzüglich gediegener Durchbildung ist die Klosterkirche von Zinna, unfern von Jüterbog, eine spitzbogige Pfeilerbasilika, in den Seitenschiffen mit Consolen für eine hier schon ursprünglich beabsichtigte Ueberwölbung, die von einer Hülse aus gebranntem Thon umkleidet und in dieser zierlich ornamentistisch ausgebildet sind. — Dann mag der Unterbau von der Westseite der Nikolaikirche zu Berlin genannt werden, sowie einige, der letzten Spätzeit des Styles angehörige schlichte Kirchen in Pommern: die Nikolaikirchen zu Pasewalk und Greiffenberg, die Kirchen zu Bahn und zu Fiddichow.



Kapitäl in der Marienkirche zu Bergen. (F. K.)

Unter den Ziegelbauten lassen die des sächsischen Grenzlandes eine nähere Einwirkung des innerdeutschen Styles erkennen, namentlich in jener Nachbildung des Rundwürfelkapitäles. Es gehört hieher die schon



Console in der Kirche von Zinna (Nach Puttrich.)



Klosterkirche zu Dobrilug. Aeussere Bekrönung der Absis. (Nach Puttrich.)

erwähnte Dammkirche zu Jüterbog, in der ursprünglichen Anlage eine rundbogige Pfeilerbasilika, und mehrere spitzbogige Gewölbkirchen: die Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Klosterkirche zu Dobrilug, die im Fortgange ihres Baues schon in das gothische System übergehende Klosterkirche von Güldenstern bei Mühlberg.

Die brandenburgischen Marken zeigen den Ziegelbau in charakteristisch eigenthümlicher Ausbildung, in verschiedenartiger Anlage, in stufenweise fortschreitender Entwickelung. Die ebenfalls schon genannte Klosterkirche zu Jerichow[1] ist eine Säulenbasilika, im Innern streng, mit kurzen massig behandelten Rundsäulen, im Aeussern von edel durchgebildeter Ausstattung, im Westbau von schon erheblich späterer Gestalt; die Säulen der Krypta mit Sandsteinkapitälen, gleichfalls in entschiedenen Spätformen und von zierlich durchgebildeter Behandlung, vorzüglich aber das Refektorium mit Sandstein-Säulen, die zu den schönsten Erzeugnissen

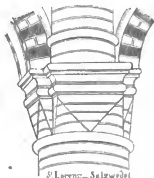


Ansicht der Kirche von Jerichow. (Nach Strack.)

spätromanischer Kunst gehören. Verwandten Charakter haben die benachbarten Kirchen von Schönhausen (1212 geweiht) und von Sandau, der Westbau der Kirche von Werben, die Stadtkirche von Jerichow, die der Dörfer Redekin und Melkow. Ebenso die älteren Theile, Chor und Querschiff, der Klosterkirche von Lehnin. — Brandenburg hat zwei Pfeilerbasiliken: die in ihren älteren Theilen strenger behandelte Nikolaikirche und den Dom, dessen ursprüngliche (später umgebaute) Anlage eine belebtere Durchbildung verräth, in der 1235 geweihten Krypta wiederum mit schmuckreichen Sandsteinkapitälen. — Die Altmark hat zwei rundbogige Gewölbkirchen: die Klosterkirche von

[1] Ueber diese und die benachbarten Kirchen vergl. F. Adler, Mittelalterliche Backsteinbauten des Preuss. Staates. Heft III.

Arendsee, mit Kuppeln über dem Mittelschiff, und die Klosterkirche von Diesdorf. Jüngste Ausbildung, mit der Anwendung des Spitzbogens, zeigen das Schiff der Klosterkirche von Lehnin, angeblich 1272 vollendet, die Lorenzkirche zu Salzwedel, die alten Theile der Marienkirche zu Gardelegen, der Thurmbau des Domes von Stendal und der dortige Kreuzgang, dieser wiederum mit Sandsteindetails.



Kapitäl in St. Lorenz zu Salzwedel. (Nach v. Quast.)

Mecklenburg besitzt in dem Dome zu Ratzeburg einen Bau von durchgebildet strenger Gewölbanlage, rundbogig und mit schlichtem frühspitzbogigem Gewölbe. Verwandte Beschaffenheit scheinen die benachbarten Kirchen von Schlagsdorf und Vietlübbe zu haben. Andre rundbogige Kirchen von Bedeutung zu Gadebusch und zu Lübow, mit durchgängiger Anwendung des Spitzbogens, zu Mölln. Das letztere System im Uebrigen bei kleineren Stadt- und Landkirchen vielfach verbreitet. Die Kirche der Altstadt Röbel, ein Exemplar der Art, durch polychromatische Ausstattung ihres Chor-Innern eigenthümlich ausgezeichnet. — Die Westfaçade der Kirche von Doberan enthält die Reste eines 1232 geweihten Baues; der Westthurm des Domes von Schwerin rührt von einem 1248 geweihten Bau her.

In Pommern wird die Marienkirche zu Bergen auf der Insel Rügen 1193 als schon vorhandener Ziegelbau genannt; ihre älteren Theile zeigen den Styl in noch schlichter Fassung, (der Westbau jedoch schon die Anwendung des Spitzbogens). Aehnlich der Altarraum der Kirche von Altenkirchen, ebendaselbst. — Die älteren Theile der Klosterkirche von Colbatz, Querbau und angrenzende Stücke bekunden eine vorgeschrittene Entwickelung, der Schiffbau, spitzbogigen Systems, die Uebergänge zu gothischer Bildung. — Die älteren Theile des Domes von Cammin, Querbau und Chor, haben geschmackvoll dekorative Elemente, von ebenso fein durchgebildeter Gliederung wie geschickter Benutzung der stofflichen Motive. — Jüngste romanische Reste sind: die Ruine der Kirche von Eldena bei Greifswald, der Chor der Kirche von Lassan, das Langhaus der Kirche von Verchen, die Kirche von Kirch-Baggendorf bei Grimme (mit zierlichen Gurtenkuppeln), die von Wolkow bei Treptow.

In Preussen ist die Klosterkirche von Oliva bei Danzig zu erwähnen, die im Kerne ihres Langbaues das System von Colbatz nachgebildet zeigt, strenger (nach 1235) im westlichen Theil, in jüngerer Formation in den östlichen Stücken. Die östlichen Thürme der Kathedrale von Culmsee, von schlicht romanischer Behandlung, rühren von einem seit 1251 ausgeführten Bau her.

Frankreich.

Im französischen Südosten, in der Provence und den Nachbardistricten, hatte sich während des 12. Jahrhunderts eine dekorative Richtung von glänzender klassischer Feinheit entwickelt. Im Beginn der romanischen Schlussepoche, um das Ende des 12. Jahrhunderts, gelangt sie zur üppigsten Blüthe, die Dekorationen in reichlicherer Fülle verwendend, die antiken Formen zur mehr phantastischen Wirkung umbildend, sie kühner durcheinander werfend, ihnen Bildnerisches oft in ausgedehntem Maasse einreihend, zugleich über umfassendere Districte verbreitet. Aber die Albigenserkriege (seit 1209), welche das gesammte Culturleben von Südfrankreich vernichteten, brachten auch dieser künstlerischen Blüthe den Untergang. Die Thätigkeit ward plötzlich abgerissen, die Arbeiten zum Theil in Mitten des Werkes eingestellt; nur wenige wurden, nachdem jene Stürme vorübergebraust, wieder aufgenommen, nur bei wenigen eine nachträgliche Vollendung im alten Sinne erstrebt.

Wie entschieden zu Anfang des 13. Jahrhunderts die alte künstlerische Richtung noch fest stand, bezeugen zunächst die Baulichkeiten des zu dieser Zeit gegründeten Klosters Grammont im Dép. Hérault. Hier, besonders in dem kleinen Klosterhofe, sind es allerdings nicht die antikisirend provenzalischen, sondern die nordischen Formen, welche sich mehrfach (vergl. oben, S. 436) in jener Gegend finden, aber diese in der That noch in völlig schlichter und strenger Behandlung, nur in der Kapitälformation die jüngere Zeit bezeichnend. — Der Kreuzgang der Abtei von Valmagne, ebendaselbst, hat ein seltsames Gemisch romanischer Formen im strengeren nordischen Charakter und in zierlicher Durchbildung und gothischer Disposition. Es scheint ein Bau zu sein, der mit Materialien, welche vor dem Kriege vorbereitet waren, nach der späteren Rückkehr günstigerer Verhältnisse ausgeführt ward. — Andre Bauten aus jüngster romanischer Zeit im Dép. Hérault sind die älteren Theile der Kathedrale von Béziers und die Klosterkirche von St. Augustin.

In der Provence trägt das Südportal der Kirche Ste. Marthe zu Tarascon jene schon mehr phantastische Umbildung der früheren Behandlungsweise. Aehnlich, in ansehnlichem Aufbau, das Portal der Kathedrale von Arles[1] (ein Gebäude in der üblichen Anlage mit spitzbogigem Tonnengewölbe), — in noch glanzvollerer Weise der mit drei Portalen ausgestattete Façadenbau von St. Gilles, auf der Westseite der Rhonemündungen; aber die Arbeiten sind hier nur in der unteren Hälfte zur Ausführung gekommen, während die obere Hälfte der entsprechenden Ausstattung entbehrt. (Der Bau der, im Uebrigen zumeist veränderten Kirche wurde schon 1116 begonnen; die Façade ist ohne Zweifel fast um ein Jahrhundert jünger.) — Die Kirche von Cavaillon (Vaucluse) wurde 1251 geweiht. Auch sie mag vor dem Kriege begonnen sein; ihre dekorative Ausstattung trägt jedenfalls den Stempel der romanischen Schlussepoche. — Von dem Kreuzgange neben der Kathedrale von Arles sind zwei Flügel, deren Decke durch halbkreisrunde Tonnenwölbung bedeckt

[1] Denkmäler der Kunst, T. 43 (3).

wird, mit reicher dekorativer Ausstattung versehen, welche, gleich der des Portales, den antiken Geschmack in phantastischer Umbildung zeigt; zwei andre Flügel haben die Formen des frühgothischen Styles. — Der Kreuzgang bei der Kathedrale von Aix hat zierliche Arkaden von allgemein üblicher spätromanischer Art.

Andres, zum Theil von eigenthümlichster Bedeutung, in den Vorlanden der Pyrenäen und im oberen Languedoc. Die Kirche des Klosters Fontfroide bei Narbonne hat das herkömmliche System des spitzbogigen Tonnengewölbes über dem Mittelschiff, der Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen, lässt aber durch schlankeres Verhältniss der Pfeiler, durch deren Gliederung, durch lichtere Zwischenweiten ein schon wesentlich abweichendes räumliches Gefühl erkennen; Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche sind Werke von glänzender, reich phantastischer Durchbildung. Aehnlich die Kreuzgänge von St. Bertrand de Comminges und im Kloster St. Michel zu Cuxa, der letzte aus rothem Marmor. Aehnlich auch der Kreuzgang von Elne, dieser das Glanzstück der romanischen Architektur im gesammten Südfrankreich, in bunt wechselnden, mehrfach an spanisch-maurische Architektur anklingenden Formen, aus weissem Marmor, mit farbiger Zuthat und musivischen Incrustationen, zum Theil zwar jüngeren Epochen (bis ins 14. Jahrhundert) angehörig, doch thunlichst in gleichartigem Charakter durchgeführt. — Die Klosterkirche von Serrabona im Roussillon, ein Bau schlichten Kernes, hat Arkaden-Gallerieen auf den Seiten und auf der Vorderseite eine offene Halle, an der sich wiederum üppigst phantastische Pracht entwickelt. — Zierlich leichte spätromanische Kreuzgänge zu Alby (bei St. Salvi) und zu Rodez. Ein mit schmuckreichen Arkadenfenstern versehener Palastbau zu Burlats (Dép. Tarn.) — Zwei kirchliche Gebäude von ungewöhnlicher, mystisch symbolisirender Anlage: die schmuckreiche Kirche zu Rieux-Mérinville bei Carcassonne, innen siebenseitig, mit drei Säulen und vier Pfeilern, von einem vierzehnseitigen Umgange umgeben, und die schlichte Kapelle von Planès im Roussillon, dreiseitig, mit drei Absiden.



Kapitäl im Kreuzgange zu Elne. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Einige Monumente von abweichender Beschaffenheit in der Dauphiné. Namentlich einige massige Ziegelbauten zu Grénoble: die Kathedrale mit schwer spitzbogigen Pfeilerarkaden; St. André, ein schlichter Bau, 1236 beendet; St. Laurent, mit merkwürdiger Krypta. Zu Embrun (Hautes-Alpes) eine Kirchenfaçade im benachbart lombardischen Charakter.

— Zu Simiane (Basses-Alpes) eine zweigeschossige Rundkapelle, über deren Beschaffenheit oder Bauzeit jedoch keine nähere Notiz vorliegt.

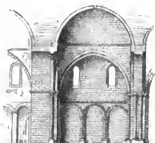
Einige Stücke burgundischer Architektur bezeugen eine erneut feine Aufnahme antikisirender Elemente, verbunden mit anderweit dekorativen und mit constructiven Formen, welche entschieden den letzten Ausgängen des Romanismus, zum Theil auch schon den Uebergängen in das gothische System angehören. Die Vorhalle der mächtigen Abteikirche von Cluny vom Jahr 1220 (vergl. oben, S. 386) befolgte im Wesentlichen das alterthümliche System des Hauptbaues, doch mit Hinzufügung einer Kreuzwölbnng mit Rippen statt des bei jenem angewandten Tonnengewölbes. Die Kathedrale von Langres hat ein ähnliches System und Verhältniss, noch mit antikisirenden Pilastern, deren Kapitälbildung sich aber schon, wie das Gewölbe, dem gothischen Style nähert. St. Philibert zu Tournus hat am Oberbau des Nordwestthurms und am Mittelthurm reiche antikisirende Pilasterarchitektur und im Innern des letzteren einen Arkadenschmuck mit Säulchen von schon fast ausgesprochen frühgothischer Behandlung. — Die Vorhalle der Abteikirche von Vézelay (welche der von Cluny ungefähr gleichzeitig sein wird) ist ein spitzbogig romanischer Ban, mit Emporen und Krenzwölbungen, dabei mit einer Anordnung, die, ohne selbständige Erhöhung des Mittelraumes, in sehr eigenthümlicher Weise auf die südfranzösische Disposition zurückgeht. Prächtige Rundbogenportale, am Aeussern der Vorhalle nnd zwischen dieser und dem Kirchenschiff, gehören derselben Anlage und Bauzeit an. Aehnlich die unfern belegene Kirche St. Lazare zu Avallon, auch die Kirchen von Montréal und Pont-Aubert. — Ein verwandtes spitzbogig romanisches System (doch einigermaassen mehr im Charakter nordischer Strenge, — angeblich schon von 1168 bis 1179, was einstweilen als fraglich erscheint,) hat die Kirche Notre-Dame zu Belleville-snr-Saône. — Zugleich reiche Spätformen zeigt die Kirche von la Charité-snr-Loire, (oben, S. 440), in ihren jüngeren Theilen einem Bau von 1216 angehörig.

In der Anvergne charakterisirt sich die romanische Schlussperiode zunächst durch Einführung des Spitzbogens, zum Theil auch andrer dekorativer Elemente in das übliche System. So in der Kirche St. Amable zu Riom, in den Resten der Abteikirche von Menat, in der von Larouet. Bestimmter ausgebildet erscheint jener Typus in der Kirche von Horment; in der 1218 gegründeten kleinen Kirche der „Visitation de Ste. Marie“ zu Clermont; im Chore der, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Klosterkirche Notre-Dame zu Aigueperse.

Im westlichen Frankreich entwickelt sich auf Grundlage der älteren Systeme eine mannigfach glänzende Ausstattung, zu einer belebteren Gliederung der oft noch volksthümlich schweren Grundformen, zu reicher

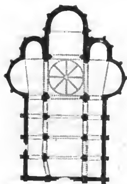
Pracht, zu phantastisch abenteuerlichem Schmucke führend, im Einzelnen die Aufnahme gothischer Stylformen in sehr eigenthümlicher Weise verbreitend.

Der Kuppelbau über breit spitzbogigen Wand- und Gurtbögen, wie er im Périgord und den Nachbardistricten zur Anwendung gekommen war (oben, S. 441 u. f.) findet noch eine ausgedehnte Anwendung; aber die stützenden Theile gliedern sich in leichterer und flüssigerer Weise; zierliche Wandarkaden füllen die Räume zwischen ihnen; reiche Portale, auch Thurmanlagen finden dieselbe Entwickelung; die Absiden gestalten sich polygonisch, im Aeussern zum Theil durch Spitzbogenblenden über schmuckreichen Säulchen belebt; üppig phantastische Ornamentik findet an den geeigneten Stellen eine willkommene Aufnahme. Ein charakteristisches Beispiel ist zunächst die Kirche von Solignac (Haut-Vienne), nach einem Brande von 1178 erneut und 1200 geweiht. Aehnlich, mit überaus barocker innerer Portalausstattung, die Kirche von Sonillac (Lot.) Ebenso im Périgord die Kirche von St. Jean-de-Cole, die von Brassac-le-Grand, die Kirche St. Caprais zu Agen, die beiden letzteren schon mit allmählig eintretenden Uebergängen zu gothischer Formation. — Ferner: die Kathedrale von Angoulême in ihren jüngeren Theilen, mit einem Querbau, über dessen Flügeln reiche Thürme angeordnet sind, (von denen aber nur der nördliche zur Ausführung gekommen); die Kirche von Cognac, die Kathedrale von Saintes und viele andre derselben Gegend, sowie weiter nordwärts der Schiffbau der Abteikirche von Fontevrault.



Kathedrale von Angoulême. Theil des Längendurchschnitts. (Nach de Verneilh.)

Daneben bleibt die Ueberdeckung des Raumes durch ein spitzbogiges Tonnengewölbe in Uebung, aber mit entsprechender jüngerer Behandlung des Details, zum Theil mit Kuppeln wechselnd, zum Theil in Kreuzwölbungen und bei diesen unmittelbar in gothische Fassung übergehend. Die Kirche zu Moissac scheint eine Anlage der Art gewesen zu sein; die Vorhalle und der sehr phantastisch ausgestattete Façadenbau ist davon erhalten. Die Kirche von St. Maurice (Vienne) verbindet mit solcher Disposition, in schmuckreicher Ausstattung, eine absidenartige Gestaltung der Querschiffflügel (wie in der niederrheinischen Architektur); ebenso die Kirche St. Sauveur zu St. Macaire (Gironde, Langon gegenüber.) — Ste. Radegonde zu Poitiers und die dortige Kathedrale, diese eine dreischiffige Anlage mit gleichen Schiffhöhen und rippenbesetzten



Grundriss der Kirche von St. Maurice. (Nach Parker.)

Kuppeln, zeigen im Fortschritt des Baues eine lebhaft charakteristische Zuwendung zu den gothischen Stylformen.

Zumeist eigenthümlich und charakteristisch ist der schon angedeutete phantastische Zug in der Behandlung der dekorativen Theile, das Uebergewicht, welches diese häufig einnehmen, ihre Gestaltung zu selbständigen Schmuckwerken. Die Ausbildung dieses Elements gehört vorzugsweise den Monumenten des Poitou, den von dort ausgegangenen Meistern an. — Ein kleines Werk der Art ist durch seine inschriftliche Bezeichnung von einiger Bedeutung, eine spitzbogige Grabnische in St. Etienne zu Périgueux, das Monument eines 1169 verstorbenen, aus dem Poitou gebürtigen Bischofes, von einem gleichfalls poitevinischen Meister, Constantin von Jarnac, gefertigt. Die zierlich flüssige Behandlung des Ornamentistischen lässt es glaublich erscheinen, dass zwischen dem Tode des Bischofs nnd der Aufrichtung des Monuments eine längere Zeit hingegangen war. — Vornehmlich sind es die Façaden kirchlicher Gebäude, an deren selbständiger, durch die Gesammtdisposition des Gebändes zumeist wenig bedingter Aufführung sich diese dekorative Kunst bethätigt, mit Prachtportalen, Wandarkaden und mit einer grösseren oder geringeren Fülle bildnerischer Darstellungen, in mannigfach wechselnder Anordnung, zuweilen in einer Behandlung so üppigen Reichthums, dass die architektonische Form fast allen eigenthümlich ästhetischen Zweck verliert und — wie an den Werken der Goldschmiedekunst und wohl in Wechselwirkung mit solcher Technik — nur da zu sein scheint, um den phantastisch ornamentalen Bildungen zur Grundlage zu dienen und mit ihnen die Einrahmung der figürlichen Sculpturen auszumachen. Die Façade, mit welcher die Kirche Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers[1] versehen ward, ist das glanzvollste und zugleich seltsamste Muster der Art. Andre an Ste. Radegonde, ebendaselbst; an den Kirchen von Ruffec, Civray, Lusignan, Airvault, der Altstadt von Parthenay, u. s. w. Ebenso die Façade der Kathedrale von Angoulême, deren Dekorationen sich über der weiten Fläche, sie in eine übersichtliche Reihe verschiedenartiger Bildfelder theilend, hinbreiten.



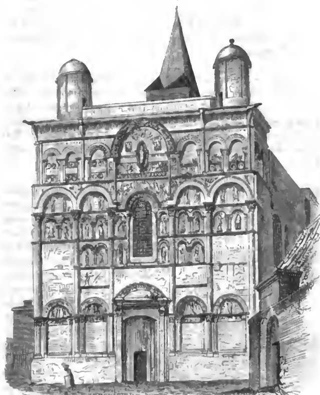
Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers. (Nach Willemin und de Laborde.)

Als ein Paar bemerkenswerthe Centralbauten der romanischen Schlussperiode sind ferner die Kirche von St. Michel-d'Entraigues, achteckig mit acht Absiden, und die schlicht achteckige Grabkapelle von Montmorillon anzuführen. — Auch ist des Kreuzganges von Moissac nochmals zu gedenken, dessen ursprüngliche Anlage (oben, S. 443 u. f.) der Zeit von 1100 angehört, der aber das bestimmte Gepräge jüngerer Erneuung

[1] Denkmäler der Kunst, T. 43 (1).

hat, und zwar den schon halb gothisirenden, aus Ziegeln aufgeführten Bögen zufolge, das einer Vollendung erst nach der Zeit der Albigenserkriege, von denen auch dieser Ort empfindlich heimgesucht war.

In Anjou findet (wie u. A. schon in der Kathedrale von Poitiers) das Kuppelsystem der französischen Westlande eine neue Umgestaltung dadurch, dass die Wölbung der Kuppel in innigere Wechselbeziehung zu den stützenden Theilen tritt und, diesem entsprechend, sich durch untergelegte Rippen gliedert, eine Zwischenform zwischen der eigentlichen



Façade der Kathedrale von Angoulême. (Nach de Laborde.)

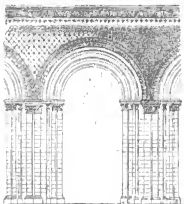
Kuppel und dem Kreuzgewölbe bildend. Die hiemit gegebene Disposition erscheint zur Vorbereitung für die Aufnahme gothischer Stylformen vorzüglich geeignet; in der That sind hiebei die Uebergänge zwischen Romanischem und Gothischem besonders häufig und entwickelt sich daraus, im weiteren Verlauf, sogar eine eigenthümliche Abart des gothischen Systems. In der Kathedrale von Angers ist das Langschiff in derartig romanischer, Querschiff und Chor (seit 1236) in derartig gothischer Weise behandelt. Aehnlich Ste. Trinité, St. Serge, St. Jean zu Angers,

St. Pierre und St. Nicolas zu Saumur, St. Laumer zu Blois, die Kirche von Candes bei Fontevrault, das Schiff der Kirche de la Couture und das Langhaus der Kathedrale zu le Mans, eins der edelsten und grossartigsten Werke spätromanischer Architektur, gegliederte Pfeiler für die grossen quadratischen Kreuzgewölbe mit kräftigen Säulen wechselnd, dabei in der Durchbildung der Glieder und in der Ornamentation von seltner Vollendung. An der Südseite ein prächtiges, reich mit Sculpturen geschmücktes Hauptportal.

Der Kreuzgang von St. Aubin zu Angers zeigt wiederum eine reich phantastische Dekoration, einigermassen im Style des Poitou. — Andres im Nordwesten lässt andre Einflüsse erkennen, z. B. die Façade von St. Julien zu le Mans, eine Annäherung an den spätromanischen Geschmack der Normandie.

Die Bretagne nimmt in der Schlusszeit des Romanismus die anderweit üblichen leichteren Formen auf, in bemerkenswerthem Gegensatze gegen das bis dahin herrschende barbaristische Gepräge. Als derartige Beispiele sind einige Monumente des Dép. Finistère zu nennen: die Kirchen von Ponteroix und von Lambourg, einige Stücke der Kathedrale von St. Pol-de-Léon und vornehmlich der zierliche Kreuzgang von Daoulas.

In der Normandie charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch die flüssigere Bewegung, in welche sich die herbe Kühnheit der älteren Monumente dieses Landes anflöst, durch den Zug einer eigenthümlichen ritterlichen Grazie, welcher aus der Vereinigung beider Elemente entsteht, durch manche Besonderheiten der schmückenden Zuthat, die sich, in ähnlicher Weise, aus der Umbildung der älteren Richtung ergiebt. Der in die gegenwärtige Epoche fallenden und ihren Charakter tragenden Beendung einiger Hauptmonumente des Landes, namentlich der Gewölbdecken von St. Etienne und Ste. Trinité zu Caen (oben, S. 445 ff.) ist schon gedacht. Auch andre der früher erwähnten Monumente dürfen theilweise für die Schlussepoche in Betracht kommen. Ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der jüngern Zeit bilden die Schiff-Arkaden der Kathedrale von Bayeux,[1] rundbogig, in glücklichsten Verhältnissen und lebhaftester Gliederung, zugleich mit zierlicher teppichartiger Musterung über den Bögen. — Verwandt, doch



Kathedrale von Bayeux. System der Schiff-arkaden. (Nach Pugin.)

[1] Denkmäler der Kunst, T. 43 (6, 7).

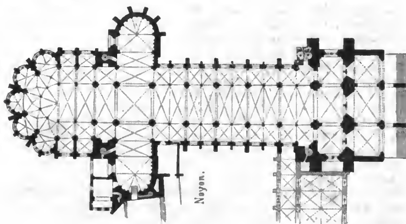
in schwerer Behandlung, der Schiffbau von St. Gilles zu Caen, in kräftiger Bildung die Schiffarkaden der Kathedrale von Evreux. — Ein mit reicher, mehr phantastischer Dekoration versehenes Werk ist das Kapitelhaus von St. Georges zu Bocherville; (in den Obertheilen schon gothisirend.)

In den nordöstlichen Landen findet das alterthümlich romanische System, z. B. das der einfachen Pfeilerbasilika, noch immer mannigfaltige Nachfolge. Aber es entwickelt sich gleichzeitig auch hier die Neigung zu einer reichen dekorativen Ausstattung, die der strengen Grundform ein zierlich wechselndes Gepräge giebt und sich in manchen dekorativen Einzelstücken glanzvoll bethätigt. — In Isle-de-France kommt zunächst eine Anzahl kleinerer Kirchen der Umgegend von Compiègne in Betracht, besonders St. Médard zu Quesmy, eine rundbogige Pfeilerbasilika von schmuckreich feiner Behandlung, und St. Eloi zu Traci-le-Val, mit phantastisch ausgestattetem Thurmbau; ferner die Reste des Klosters von Notre-Dame und die Kapelle St. Pierre-au-Parvis zu Soissons, sowie die nahe belegenen Kirchen von Flavy-le-Martel und von Condé-sur-Aisne; zu Laon die achteckige Templerkirche, und in der Umgegend die Kirchen von Bruyères und von Coucy-le-Château. — In der Picardie (Dép. Somme) die Ruinen der Abteikirche von Berthaucourt-les-Dames und die Kirche von Nouvion-le-Vineux. — In der Champagne ebenfalls Pfeilerbasiliken, z. B. die Kirche von Binson bei Chatillon s. M., mit dem in jener Gegend üblichen Arkadenportikus und zierlich spitzbogigem Portal; die älteren Theile der Kathedrale von Châlons s. M., und vornehmlich die Kirche von Thil-Chatel (Côte-d'Or), die sich durch die edelste, klassisch durchgebildete Behandlung ihrer dekorativen Theile auszeichnet. — Andres im Loiret, z. B. der zierlich ausgestattete Portikus von Notre-Dame und die Façade des sogenannten Templerhauses zu Beaugency: — auch im belgischen Grenzlande, zu Tournay: eine Anzahl geringerer Kirchen des Orts, besonders die originelle Kirche St. Quentin mit frühgothisch umgebautem Chor, die einfachen basilikenartigen Anlagen von St. Jacques und St. Madeleine, die sogar flachgedeckt waren, erstere dabei durch ein zierliches Triforium ausgezeichnet, und die jüngeren Theile der Kathedrale, namentlich die in eigenthümlicher, orientalisch phantastischer Weise behandelten Seitenportale derselben.

Diesen Erscheinungen tritt sodann die folgenreiche Weiterbildung jenes Systems zur Seite, welches sich an den Suger'schen Bauten zu St. Denis, an den Chören von St. Martin-des-Champs und von St. Germain-des-Prés zu Paris zuerst entwickelt hatte. (Vergl. oben, S. 449). Das Hauptbeispiel ist die Kathedrale von Noyon,[1] deren Bau um die Mitte des 12. Jahrhunderts oder bald nachher beginnt und, wie es scheint, bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts dauert. Sie hat die Choranlage von St. Denis mit umlaufendem Kapellenkranze, im Innenbau ein spitzbogiges

[1] Vitet und Ramée, monographie de l'église Notre-Dame de Noyon.

Wölbesystem mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen, Emporen, Wandgallerieen und Rippengewölben, während in den Aussenformen der Rundbogen zumeist noch vorherrscht. Ihrer ganzen Fassung und Behandlung nach steht sie, mehr als ein andrer Bau, im Uebergange vom romanischen zum gothischen System, und zwar der Art, dass bei den natürlichen Fortschritten des Baues von Ost nach West, von den niederen zu den höheren Theilen das Element der romanischen Schlussperiode mehr und mehr sich in das der gothischen Frühperiode umwandelt. Die Querschiffflügel sind durch die halbrunde Absidenform bemerkenswerth. — Die Façade ist schon ein vorwiegend gothischer Bau. — Einige gleichzeitige Monumente, westwärts von Noyon und näher gegen die Grenze der Normandie belegen, haben eine verwandte baugeschichtliche Stellung, doch in einer oder der andern Weise mit lebhafteren An-



Grundriss der Kathedrale von Noyon. (Nach Viollet-le-Duc.)

klängen an den spätromanischen Styl der Normandie: die Kirche von Bury, die Abteikirche von St. Germer und der Schiffbau von St. Etienne zu Beauvais, der letztere im Aeussern mit reich ornamentistischen Theilen in romanischem Spätcharakter. — Die Kirche Notre-Dame zu Poissy erscheint in ihren älteren Theilen als ein rundbogiger Gewölbebau von zierlich feiner Durchbildung.

Im Uebrigen ist auch an dieser Stelle des gleichzeitigen und fortschreitend vermehrten Baues derjenigen Kirchen der nordöstlichen Lande zu gedenken, an dem das gothische System sich in seinen Grundzügen entwickelt, die dabei aber im Detail noch mancherlei Romanismen, namentlich romanisch dekorative Elemente von zum Theil ausgezeichneter Schönheit, bewahren. Besonders sind es die frühgothischen Monumente der Champagne, die sich langsamer aus der romanischen Fassung loslösen. Das Nähere hierüber im folgenden Abschnitt.

Endlich sind einige Prachtportale anzuführen, die in eigenthümlicher Behandlung, mit reicher dekorativer und figürlich plastischer Ausstattung,

im Uebergange von romanischer zur gothischen Behandlungsweise stehen: das spitzbogige Hauptportal der Kathedrale von Chartres und die rundbogigen Seitenportale der Kathedrale von Bourges.

Die britischen Lande.

Die englische Architektur der romanischen Schlussepoche hält im Allgemeinen an der überkommenen Richtung fest, aber sie giebt der nationalen Dekorationsweise die lebhafteste Entwickelung, die reichlichste Anwendung, — im Schmuck der Wandarkaden, in ihrer bunteren Gestalt mit sich durchschneidenden Bögen, in der höchst gesteigerten Anwendung des Zikzakornaments zur Umfassung der Bögen, u. s. w. Einzelversuche zu einer Umbildung des alten Systems kommen vorerst über die dekorative Wirkung nicht hinweg. Der Spitzbogen wird, besonders bei den Schiffarkaden, mehrfach aufgenommen, fügt sich zunächst jedoch ebenfalls der üblichen Anordnung und Behandlung. Dann machen sich, mit grösserer Entschiedenheit, Einflüsse zur Umwandelung der Form, zur Vorbereitung für die Epoche des gothischen Styles, geltend; es wird im Einzelfalle selbst das Muster frühgezeitigter französischer Gothik unmittelbar herübergetragen. Aber der alte nationale Geschmack behauptet noch auf geraume Zeit sein Recht, selbst über dem neuen fremdländischen Muster. Es bilden sich Misch- und Uebergangsformen, die zumeist erst um den Beginn des zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts einer selbständigen Aneignung des gothischen Styles weichen.

Das System des schlichten Rundpfeilers (gelegentlich des polygonischen) für die Schiffarkaden des Innern (vergl. oben, S. 451) ist noch vielfach in Uebung. Die Kathedrale von Oxford sucht dasselbe zur reichen Wirkung zu entwickeln, durch Emporführung der Vorderhälfte des Pfeilers an der Oberwand als Träger eines Mauerbogens und hiemit verbundene anderweitige Ausstattung; aber die Entwickelung des Systems ist mangelhaft und unschön, obgleich die Detailbildungen den ausgesprochenen Spätcharakter haben und zum Theil selbst auf den Abschluss des Baues im Beginn der gothischen Epoche deuten. Die Abteikirche zu Romsey enthält ähnliche Versuche, neben andern Weisen der Formation und bestimmteren Anschluss an das frühgothische System in ihren jüngeren Theilen. — Anderweit verbindet sich der schwere Rundpfeiler mit spitzem Arkadenbogen. So an der Klosterkirche von Malmsbury, wo die reiche Gliederung des Bogens, die zierlich rundbogige Arkaden-Empore über demselben, die sehr glänzende Ausstattung des Aeussern die Spätzeit des Romanismus nicht minder deutlich bezeichnet; an der Kirche St. Cross bei Winchester, wo bei noch reicherer Dekoration des Innern wiederum die Aufnahme gothisirender Motive ersichtlich wird; an der ähnlich behandelten Kirche von Shoreham; in der von Wimborn-Minster; auch an St. Mary Magdalen on the Hill, gleichfalls bei Winchester. — Andre Aufnahme spitzbogiger Elemente bei schmuckvoller Ausstattung im Chor von St. Peter zu Oxford und in der Prioreikirche von Christchurch.

Abweichend von den sonst in England üblichen Systemen ist St. Peter zu Northampton angelegt, als rundbogige Basilika, in deren Arkaden Pfeiler, welche aus vier Halbsäulen zusammengesetzt sind, mit frei stehenden Säulen wechseln. Wie in der Anlage, so lassen sich hier auch in Einzelmotiven fremdländische Einflüsse erkennen, womit sich jedoch



Inneres System der Kirche von Malmsbury. (Nach Britton.)



Portal der Kirche von Iffley. (Nach Britton.)

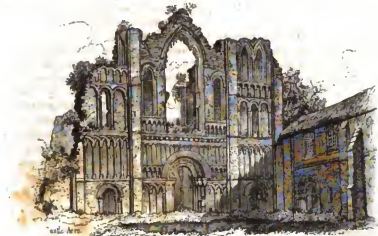
wiederum die üppige Ausstattung im Charakter des englisch-romanischen Spätstyles verbindet.

Dann ist eine Anzahl kleinerer einschiffiger Kirchen durch sehr reiche Dekoration in der nationalen Geschmacksrichtung ausgezeichnet; die Kirche von Stewkley; die von Iffley, mit glänzend phantastischem Schmuck, besonders in der Umfassung des Hauptportals; die von Barfreston; die Ruine der St. Josephskapelle zu Glastonbury, bei der sich diese Dekoration in vorzüglichst edler Weise entfaltet. — Bei andern sind es prachtvolle, durch reichen Arkaden-Schmuck ausgezeichnete Façaden, wie an der Ruine der Prioreikirche von Castle Acre (mit einigen späteren gothischen Theilen); an der Kirche von Castle Rising; an der Abteikirche von Croyland,



St. Josephskapelle zu Glastonbury. Inneres System. (Nach Britton.)

(hier ein Stück der Façade.) Wiederum in andern Fällen sind es Portale, die, zumeist an jüngeren Gebäuden, das Zeugniss derartiger Ausstattung bewahren. Zu diesen gehört ein merkwürdiger Rest walisischer Architektur, ein eigenthümlich zierlich behandeltes Portal der zerstörten Abteikirche von Strata Florida, unfern von Aberystwith. — Oder es ist die schmuckreiche Gestaltung des Chorbogens im Innern der Kirchen,



Façade der Kirche von Castle Acre. (Nach Britton.)

welche denselben Typus trägt. Eigenthümlich bemerkenswerth ist der Chor der Kirche von Compton (Surrey), zweigeschossig, in beiden Räumen gegen die Kirche offen, im Oberraum mit einer zierlichen romanischen Arkadengallerie von Holz.

An einigen Kapitelhäusern entfaltet sich die übliche Dekoration zur nicht minder glänzenden Pracht. An dem Kapitelhause bei der Kathedrale von Gloucester in strengerer, edel gemessener Weise. An dem bei der Kathedrale von Bristol in übermüthigst phantastischen Formenspielen. Aehnlich an den Ruinen des Kapitelhauses von Wenlock und an denen von St. Andrews zu Rochester. Einfacher, aber in eigenthümlicher Anordnung an denen bei der Kathedrale von Worcester, einem Rundbau mit zwölfseitigem Aeussern und einer gegliederten Mittelsäule, welche das Gewölbe trägt.

Im Chorbau der Kathedrale von Canterbury[1] zeigt sich jene vorzeitige Uebertragung der Elemente französischer Frühgothik in die englisch-romanische Architektur. Der Bau wurde nach einem Brande von 1174 unternommen, zunächst der westliche Theil, unter Leitung eines französischen Meisters, Wilhelm von Sens; dann, nach vorläufiger Weihung

[1] Denkmäler der Kunst, T. 44 (3).

im J. 1180, der östliche Theil, unter Leitung eines Engländers, gleichfalls Wilhelm geheissen. Die Grundzüge des Systems sind in der That die der beginnenden Gothik, nach französischem Muster, und der Bau kommt somit eben so sehr für die folgende wie für die gegenwärtige Periode in Betracht. Aber die dekorative Lust des englisch romanischen Styles mischt sich in zum Theil auffälliger Weise hinein, die Consequenz des Systems beeinträchtigend; in den jüngeren Stücken, wo der unmittelbare Einfluss des fremden Meisters aufgehört hatte, ist dies in vermehrtem Maasse der Fall. Das Acussere ist überwiegend romanisch, zum Theil wiederum in den üblichen reichen Dekorationsformen.

Andre Beispiele gothisirend-romanischer Richtung sind die östlichen Chorarkaden der Kathedrale von Chichester, die Kirche von Morville (Shropshire), und der Rundbau der Templerkirche zu London. Der letztere, im Innern mit sechs leichten Pfeilern, die aus je vier Säulen zusammengesetzt sind, ist ein durchgebildeter spitzbogig romanischer Bau, mit gediegener Ornamentik ächt romanischen Styles und mit einer quellenden Bewegung in der Formation der Einzelglieder, welche gleichzeitig das gothische Element vordeutet. Eine im J. 1185 erfolgte Weihung des Gebäudes scheint der Grundsteinlegung gegolten zu haben. Später schloss sich der Bau eines dreischiffigen Langschiffes in verwandter Formenbehandlung, aber in bestimmter Entwickelung des primitiv gothischen Systems, an. Seine Einweihung erfolgte 1240.

In Schottland sind anzuführen: die Kirche St. Rule zu St. Andrews, einfach, aber mit schlank aufsteigenden Verhältnissen und ursprünglich spitzbogiger Wölbung; die Abteikirche von Jedburgh, im System der Kathedrale von Oxford; und die von Kelso, mit den Elementen reicher Dekoration.

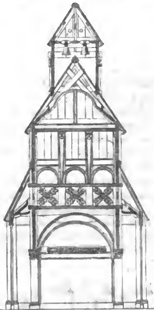
In Irland: die Abteikirche von Cong; die Reste der von Jerpoint; nnd ein achteckiger Baurest zu Mellifont, Baptisterium oder Kapitelhaus, mit stattlichen Arkaden-Oeffnungen auf jeder Seite.

Skandinavien.

Norwegen hat in dem Querbau des Domes von Drontheim (vergl. oben, S. 459) ein charakteristisches Monument der romanischen Schlussepoche. Seine Theile sind in der dekorativen Anordnung verschieden und deuten somit auf verschiedene Bauzeit; die Behandlung entspricht völlig dem englischen Style der Zeit. Dasselbe bei andern Einzelresten, z. B. den älteren Stücken unter den Ueberbleibseln des Klosters Hovedöen bei Christiania.

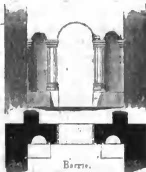
Der norwegische Holzbau erscheint während dieser Epoche noch in voller Uebung. Eine Kirche zu Nesland in Ober-Thelemarken, neuerlich abgebrochen, war 1242 geweiht; sie hatte die alte Disposition, aber

im Schnitzwerk schon figürlich biblische Darstellungen. — Unter den erhaltenen Monumenten finden sich mehrere mit Einzelmotiven der Formenbildung, welche den anderweit üblichen Typen der romanischen Schlussepoche entsprechen; namentlich die Kirchen von Husum, Lomen und Reinlid, sämmtlich in Valders.


Durchschnitt der Kirche zu Husum. (Nach G. Bull.)

In Schweden und Dänemark zeigen sich bestimmtere Anklänge an den romanischen Spätstyl von Deutschland.

Die Kirche von Warnhem[1] im Wester-Götland scheint ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der Art, in durchgebildeter Gewölbe-Anlage. Andre Beispiele in den Ruinen der Kirche von Gudhem, ebendaselbst, und von Nydala in Smaland. — Der späteren Theile des Domes von Lund, der grossen Zahl zumeist spätromanischer Landkirchen in Schonen ist bereits (S. 459) gedacht. Unter den letzteren mögen die im Jahr 1191 geweihte Kirche von Gumlösa, ein Ziegelgewölbebau im Charakter der Bauten der deutschen Ostseeküsten, und die Kirchen von Stora-Slägarp und von Borrie (vom J. 1319) hervorgehoben werden. Diese drei Kirchen sind zugleich durch die eigenthümliche Anordnung des Chorbogens im Innern und kleinerer Nischen zu dessen Seiten bemerkenswerth.



Chorbogen der Kirche von Borrie. (Nach Brunius.)

Zu Wisby auf der Insel Gothland erscheint die Ruine der St. Lorenzkirche dem Dome von Lübeck ähnlich, doch schon mit der Anwendung spitzbogiger Gewölbeformen; — während die h. Geistkirche ebendaselbst, den zweigeschossigen Doppelkirchen Deutschlands entspricht.

Auf der Insel Seeland ist der Dom zu Roeskilde als ansehnlicher spätromanischer Bau hervorzuheben, im Schiffe, wie es scheint, wiederum dem Ziegelbau der deutschen Ostseelande entsprechend, im Chore mit

[1] Denkmäler der Kunst, T. 46 (8).

zierlich schlanken Säulenarkaden. — In Jütland wird der Dom zu Ripen als ein den Monumenten des deutschen Niederrheins ähnlicher Bau bezeichnet.

Spanien.

Die spätromanische Architektur von Spanien entfaltet sich in reicher und glänzender Pracht. Das Grundbedingniss der baulichen Anlage scheint zumeist noch immer dem der südfranzösischen Systeme zu entsprechen, während allerdings auch der mehr nordische Kreuzgewölbebau sammt den davon abhängigen Elementen der Formenbildung Eingang findet. Die Gliederung, die dekorative Ausstattung zeigt zuweilen eine antikisirende Neigung, ähnlich wie ebenfalls im südlichen Frankreich und wie in Toscana, zuweilen einige Verwandtschaft mit lombardischer Behandlung, vorzugsweise aber eine lebhafte Einwirkung der maurischen Architektur, deren Beispiele in den Districten Spaniens, welche die christlichen Waffen den Arabern bereits abgezwungen hatten, und noch mannigfaltiger in den maurischen Südprovinzen, mit denen in Krieg und Frieden vielfacher Verkehr stattfand, vorlagen. Eine unter solchen Verhältnissen sich ausbildende Mischung occidentalischer und orientalischer Elemente, ein zumeist massenhafter fester Kernbau, dem sich eine üppig phantastische Dekoration anfügt, gibt diesen Monumenten oft einen sehr eigenthümlichen Reiz.

In den nordöstlichen Landen ist zunächst der Kathedrale von Tarragona (vergl. oben, S. 460) nochmals zu gedenken; ihre jüngeren Theile, die gegliederte Kreuzwölbung des Innern, die schon primitiv gothische Façade deuten hier auf einen mehr nordischen Einfluss. Andre spätromanische Bauten jener Gegend sind die Kathedralen von Lerida und von Solsona, S. Ana zu Barcelona, S. Domingo zu Gerona, S. Pedro zu Olite. — Besonders ausgezeichnet ist eine Anzahl von Kreuzgängen mit leichten Säulenarkaden: bei S. Pablo del Campo zu Barcelona (mit Zackenbögen), zu S. Cucufate del Vallés (unfern von dort), bei S. Benito in Baiges, bei den Kathedralen von Gerona, Tortosa, Tarragona. Der letztgenannte Kreuzgang zeigt in seinen Kapitälformen einen antikisirend moresken Geschmack. — Ein eigenthümlich zierliches Beispiel der Aufnahme maurischer Geschmacksrichtung ist das sogenannte arabische Bad zu Gerona; im Garten des dortigen Kapuziner-Nonnenklosters, vielleicht eine Taufkapelle oder etwa eine heil. Grabkapelle.



Kapitäl aus dem Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona. (Nach de Laborde.)

In den kastilischen Westlanden findet, wie es scheint, die Mannig-

faltigkeit der baulichen Motive ihre vorzüglich reiche Entfaltung. Zamora hat in der dortigen Kathedrale ein glänzend ausgestattetes Werk, dessen Façade [1] zumeist an lombardische Muster erinnert; in S. Magda-



Ansicht von S. Magdalena zu Zamora. (Nach Villa-Amil.)

lena einen Bau von südfranzösischem Systeme (mit spitzbogiger Tonnenwölbung über dem Chor) und schmuckvoller Dekoration, die sich aus an-



Kuppelthurm der Stiftskirche von Toro. (Nach Villa-Amil.)

tikisirenden und moresken Elementen mischt. Aehnlich die Kathedrale von Toro, mit einem Kuppelthurme, dessen Ausstattung, mit schlank

[1] Denkmäler der Kunst, T. 42 (8).

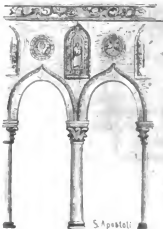
spitzbogigen, ornamentistisch umrahmten Fenstern, an die spätromanische, gleichfalls unter arabischer Einwirkung ausgebildete Dekorationsweise Siciliens erinnert. Aehnlich und mit gleichem Kuppelthurme die alte Kathedrale von Salamanca. Als durchgebildet spitzbogig romanische Bauten werden besonders die Kathedrale und S. Pedro zu Avila hervorgehoben. — Andre Bauten der Spätzeit: die Kathedrale von Ciudad Rodrigo; die Kirchen von Ceïnos und von Villamuriel; das Priorat von Benevivere bei Carrion de los Condes, mit edlem, an südfranzösische Architektur erinnerndem Arkadenportikus; die Stiftskirche von Sanguirce, die Kirchen von S. Domingo de la Calzada, Frias, Bugedo, u. s. w., sowie Mehreres in Asturien, z. B. die spitzbogige Kirche St. Maria in Valdedios, 1218 durch Meister Galterio beendet. — Ausserdem einige schmuckreiche Kreuzgänge: bei S. Isidoro zu Leon, zu S. Juan de la Peña und der sehr zierliche, mit dem Namen der Amestrilla benannte Kreuzgang im Kloster de las Huelgas zu Burgos.

In Neu-Castilien scheint besonders die Kathedrale von Cuença bemerkenswerth, 1177 gegründet, in ihren jüngeren Theilen schon gothisch. Zugleich finden sich in diesen Districten Spaniens christliche Monumente aus der Epoche des romanischen Spätstyles, die mit Entschiedenheit die maurischen Muster nachahmen. So die Kirche S. Miguel zu Quadalajara und die Kirche S. Maria zu Illescas.

In Portugal scheint die Klosterkirche von Alcobaca, unfern von Batalha, ein ansehnliches Beispiel jüngsten romanischen Styles auszumachen.

Italien.

In der italienischen Architektur charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch bezeichnende Modificationen, welche in den baulichen Systemen der verschiedenen Districte eintreten. An einzelnen Punkten bildet sich auch hier eine vorwiegend dekorative Richtung von graziöser Feinheit aus. Das gothische System findet (im 13. Jahrhundert) zeitige Aufnahme, übt zunächst aber nur sehr vereinzelte Wirkungen aus; das romanische System bleibt, wie im deutschen Norden, auf geraume Zeit in vorwiegender Geltung, erlischt überhaupt während der Dauer des gothischen nicht durchaus und tritt schliesslich in unmittelbare Wechselwirkung zu der in Italien schon früh beginnenden modernen Architektur.



Von dem Palast bei SS. Apostoli zu Venedig. (Nach Selvatico)

In Venedig kommen für diese Epoche, wie es scheint, verschiedene Palastfaçaden in Betracht, die eine

gesteigert phantastische Hinneigung zum orientalischen Geschmack bezeugen, in spitzbogig geschwungener Umfassung der Arkadenbögen, in bunter Ausstattung, namentlich mit dekorativem Täfelwerk. So ein Palast bei SS. Apostoli, Casa Barbini zu Murano, ein Haus auf dem Campo S. Maria formosa, u. s. w. — Die Façade des Canonicat-Gebäudes zu Parenzo, vom J. 1251, ist durch romanische Arkadenfenster mit luftig schlanken Säulchen von eigenthümlicher Wirkung. — Verschiedene Dekorativ-Architekturen in Kirchen des venetianischen Districts zeigen verwandte Erscheinungen, bis tief in das 13. Jahrhundert hinab. Der Altartabernakel im Dome zu Parenzo, vom J. 1277, ist von edel rundbogiger Anordnung, mit zierlich byzantinisirenden Kapitälen. Die Kanzel im Dome zu Grado wird von spätromanischen Säulen getragen und ist von einem Tabernakel in jüngerer phantastisch orientalischer Form überdacht. Aehnlich, aber noch reicher, eine Kanzel in S. Marco zu Venedig.

In Toscana erscheint die pisanische Bauschule, wie dieselbe sich im 12. Jahrhundert ausgebildet hatte, noch in ausgebreiteter Thätigkeit, doch nicht ohne abweichende Neigungen für das Einzelne der Behandlung.



Ansicht von S. Micchele zu Lucca. (Nach H. G. Knight.)

In den Monumenten von Pisa, welche dem 13. Jahrhundert angehören, mischt sich der Spitzbogen den üblichen Formen ein; so an S. Paolo in ripa d'Arno, S. Nicola, S. Micchele in Borgo. — In Lucca entfaltet

sich das System dieser Schule, besonders am Façadenbau, seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts aufs Neue in glänzender Pracht, aber mit einer entschiedenen Vorliebe zu phantastischer Formenbildung: an S. Pietro Somaldi, am Aussenbau von S. Micchele, an den älteren Theilen des Domes, dessen Façade 1204 von Guidetto ausgeführt wurde. — In Arezzo ist die Kirche S. Maria della Pieve ein Beispiel derselben phantastischen Richtung; ihre Façade, in den oberen Theilen in spielender Laune behandelt, hat an dem massigen Unterbau das inschriftliche Datum 1216.



Kapitäl aus S. Maria in Toscanella. (Nach Runge und Rosengarten.)

In Florenz ist der mit klassischer Feinheit durchgebildete Bau von S. Miniato (vergl. oben, S. 465) als ein Werk, welches in die Schlussperiode hinüberreicht, nochmals zu erwähnen.

Zwei Kirchen zu Toscanella reihen sich an, S. Pietro und S. Maria, die letztere 1206 geweiht. Beides sind einfache Basiliken, in denen das florentinisch-klassische Element mit Zügen romanischer Behandlung, etwa im lombardischen Charakter, verschmilzt. S. Pietro scheint im Innern schwerer zu sein, hat aber einen Façadenbau von vorzüglich klarer Anordnung. S. Maria hat leichte und feine Innenverhältnisse und an der Façade, bei minder vollendeter Composition, phantastisch reiche Schmucktheile.[1]

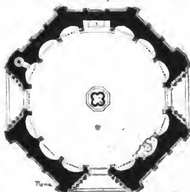
Eine ferner entlegene und jüngere Uebertragung des toskanischen Systems, und zwar das der Bauschule von Pisa, zeigt der Dom von Zara, an der dalmatischen Küste, der 1285 geweiht und dessen Façade 1324 vollendet wurde. Es ist eine ansehnliche Basilika, die Façade ganz im Charakter pisanischer Prachtbauten. — Nach seinem Muster wurde die abermals jüngere, erst 1407 geweihte Kirche S. Crisogono, ebendaselbst, erbaut. Eine später verbaute spätromanische Basilika vom J. 1237 ist der Dom zu Arbe in Dalmatien; weiter südlich hat Traù in seinem Dom einen aus derselben Zeit stammenden Gewölbebau mit einfachen kurzen Pfeilern, drei Absiden, bedeutender Vorhalle mit reichem Portal vom J. 1240, und wenigstens beabsichtigter doppelter Thurmanlage. In Ragusa bezeugt der Kreuzgang des 1317 gegründeten Franziskanerklosters das späte Festhalten an romanischen Formen.[2]

Der Bau der früher besprochenen lombardischen Monumente reicht, in den jüngeren Theilen derselben, mehrfach in die gegenwärtige Periode herab. Der Dom von Piacenza (S. 468) scheint der letzteren in wesentlichen Theilen seiner baulichen Einrichtung anzugehören. —

[1] Denkmäler der Kunst, T. 44 (7). — [2] R. v. Eitelberger im Jahrbuch der Central-Commission zu Wien. V. Bd.

Ein bezeichnendes Werk dieser Periode ist der Dom von Trient, im innern Systeme und in Haupttheilen der äusseren Ausstattung zugleich eine lebhafte Wechselwirkung mit spätromanischen Gewölbebauten Deutschlands bekundend. — Der Dom und die Kirche S. Secondo zu Asti, S. Maria del Castello zu Alessandria, S. Andrea zu Vercelli (1219 gegründet) haben im Innern das Gepräge durchgebildet spitzbogigen Gewölbebaues, zum Theil schon im Uebergange zur Gothik, während namentlich die letztgenannte Kirche im Aeussern die romanischen Typen noch mit Entschiedenheit festhält. — Ein Kreuzgang zu Aosta, ein alter Thorbau am Palazzo della Ragione zu Mantua (oberwärts mit krönender Arkadengallerie) scheinen verwandter Zeit anzugehören.

Ein Monument von eigenthümlicher Behandlung ist das Baptisterium von Parma, seit 1196 von Benedetto Antelami erbaut, innen mit Wandnischen und Gallerieen, aussen mit prächtigen, reichgegliederten Portalen und einer Reihe von Galleriegeschossen (das oberste im spätern gothischen Charakter) über diesen. Es zeigt sich hier das Bestreben, aus den Principien der lombardischen Bauschule heraus eine Annäherung an die Classicität der toskanischen zu bewerkstelligen. — Die Façade der Kirche von Borgo S. Donino in der Nähe von Parma hat ähnliche Prachtportale wie das Baptisterium. Das Innere ist ein schlanker Gewölbebau auf gegliederten Pfeilern, mit Triforien über den Arkaden und einer reich ornamentirten Krypta unter dem Chor.


Grundriss des Baptisteriums von Parma. (Nach Osten.)

An den Kirchen von Mailand werden die Grundzüge des Romanismus bis in das 14. Jahrhundert hinab festgehalten. Die Ausstattung der Façaden, der Thürme u. s. w. wiederholt das übliche System, zum Theil allerdings in mehr oder weniger gothisirender Behandlung des Einzelnen. S. Giovanni in Conca, S. Maria in Brera (1229), S. Eustorgio (der Thurm 1309 beendet), S. Marco, S. Gotardo (1336) entfalten an ihren alten Theilen die Beispiele der Art. — Der in Arkadengeschossen phantastisch aufgebaute Kuppelthurm des benachbarten Chiaravalle ist ein andres Beispiel spätestromanischer Ausführung. — Merkwürdiger ist der Bau von S. Antonio zu Padua, 1237 gegründet, aber erst 1259 begonnen, 1307 im Hauptbau und 1424 in den übrigen Theilen vollendet. Der Plan folgt dem von S. Marco zu Venedig, mit ähnlichen Kuppelwölbungen, doch zugleich mit Seitenschiffen, welche von dem Mittelschiff durch schwere spitzbogige Pfeilerarkaden getrennt werden; das Aeussere ist streng romanisch, ebenfalls mit spitzbogigen Theilen; nur der Chor hat leichtere gothisirende Behandlung. — Die Kirche der Certosa bei **Pavia, zu Ende des 14. Jahrhunderts gegründet, im Innern ein Bau lombardisch gothischen Systems, hat im Aeussern ebenfalls noch völlig**

romanische Disposition, die jedoch an der Façade schon in die Formen der Renaissance übergeht. Dagegen zeigen zwei bedeutende Klosterbauten in Pavia bei einer gothischen Behandlung der Façaden, welche später zu erwähnen sind, im Innern völlig romanische Disposition und Gewölbentwicklung. Noch streng tritt dieselbe, zum Theil sogar an den Fenstern im Rundbogen, an S. Francesco auf; frei entwickelt und in edler Gliederung dagegen an S. Pantaleone (auch S. Maria del Carmine genannt), zugleich als Muster vollendet durchgeführten Backsteinbaues bemerkenswerth.[1]

Dann sind zwei Gewölbkirchen der anconitanischen Mark zu erwähnen: die Kathedrale von San-Leo, 1173 gegründet, welcher Zeit der noch rundbogige Chor anzugehören scheint, während der Schiffbau spitzbogig ist, mit einer Tonnenwölbung über dem Mittelschiff, — und die Abteikirche S. Bernardo in dem zwischen Ancona und Sinigaglia belegenen Chiaravalle, ein durchgebildet romanisch spitzbogiger Gewölbebau, 1172 gegründet, im Aufbau ohne Zweifel später.

Rom hat auch in dieser Epoche, wie schon früher bemerkt, noch schlichten Basilikenbau: die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura (Säulen mit geraden Gebälken) und SS. Vincenzio ed Anastasio, eine einfach rohe Pfeilerbasilika, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts und aus nächstfolgender Zeit. Derselben Zeit und Richtung gehören der Dom zu Cività Castellana, zwar im Hauptbau modernisirt, in der Krypta und der zierlichen Vorhalle dagegen noch rein erhalten. Aehnlich der in einen antiken Tempel hineingebaute Dom von Terracina, eine Säulenbasilika von römischer Behandlung, namentlich auch in der anmuthigen Säulenvorhalle, obschon hier und am Campanile sich der Spitzbogen bereits einmischt.[2] — Gleichzeitig aber bildet sich dort eine Dekorativ-Architektur aus, die mit Geschmack auf die Muster der Antike zurückgeht, dieselben mit freiem Sinne umgestaltet und in einzelnen Werken, zierlich spielend und klassisch gebunden, den höchsten dekorativen Reiz zu entfalten weiss. Vornehmlich ist es die Künstlerfamilie der Cosmaten, die sich in derartigen Arbeiten bethätigt. Ihre eigentlich architektonischen Werke bestehen in Klosterhöfen und Kreuzgängen. Schlichtere Architekturen der Art sind die Höfe bei S. Lorenzo fuori le m., S. Vincenzio ed An., S. Sabina zu Rom, der bei S. Maria della Verità zu Viterbo und der bei S. Scholastica zu Subiaco vom J. 1235; sehr reiche und glänzende Klosterhöfe bei S. Paolo fuori le mura[3] und S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide durch die Wechselverhältnisse von kräftiger Gesammthaltung und spielend bewegten Einzeltheilen, von klassisch reinster und üppig phantastischer Form, von scharf plastischer Behandlung und reicher, musivisch farbiger Incrustation von der reizvollsten Wirkung. — Auch kleinere Werke von ähnlicher Behandlung, mit musivischem Schmucke ausgestattet, Ambonen, Chorschranken, Altäre, Tabernakel, gehen aus

---

[1] W. Lübke in den Mittheilungen der Centr.-Commission zu Wien. V. Jahrgang 1860. — [2] Ebendaselbst. — [3] Denkmäler der Kunst, T. 41 (8).

demselben Künstlerkreise hervor. Die römischen Kirchen enthalten zahlreiche Beispiele; die ausgezeichnetsten in S. Clemente, S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Cosmedin. Aehnlicher Arbeit sind die prächtigen Chorschranken des Doms zu Città Castellana, inschriftlich durch die römischen Meister Drusus und Lucas gefertigt; ferner im Dome zu Terracina ein grosser Marmorcandelaber vom Jahr 1245, sowie eine etwas rohere und wohl auch frühere Kanzel.

Die Monumente des südlichen Italiens gestalten sich, aus dem dort üblichen Stylgemisch (vergl. oben, S. 470) im Einzelnen zu wundersam phantastischer Pracht. Die Kathedralen von Bitonto und von Bitetto, die Kirche von San Pellino, S. Clemente am Flusse Pescara, S. Giovanni in Venere bei Lanciano, sämmtlich in Apulien, sind vorzüglich bezeichnende Beispiele der Art. — Zwei Schlossbauten Kaiser Friedrich's II., die Reste des Palastes zu Foggia (v. J. 1223) und der mächtige Bau von Castel del Monte unfern von Andria zeigen eine lebendige und sinnreiche Aufnahme antiker Dekoration, die letztere bei schon frühgothischen Dispositionen. — Zu Amalfi, an der Vorhalle der dortigen Kathedrale, und besonders zu Ravello, auch an der Kathedrale von Caserta vecchia und dem Glockenthurm der Kathedrale zu Gaëta finden sich Dekorationen sarazenischen Geschmackes in glänzend phantastischer Anordnung.

Sodann ist Süditalien reich an dekorativen Prachtwerken, denen eine der Cosmatenarbeit verwandte Technik zu Grunde liegt, die indess durch Beimischung sarazenischer Ornamente, Arabesken u. dgl. eine phantastisch glanzvolle Wirkung erreichen. Zu den früheren und einfacheren Werken gehören die Kanzeln von S. Maria in lago zu Moscufo vom Jahr 1159, sowie die verwandten Werke in S. Pellino und S. Clemente am Pescara. Von höchster Pracht sind die beiden Kanzeln der Kathedrale von Salerno aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ferner die Chorschranken, der Kandelaber und vor allem die Kanzel im Dom zu Sessa, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, als deren Verfertiger sich die Meister Peregrinus und Thaddeus nennen; sodann die schöne Kanzel in der Kathedrale von Ravello, 1272 von Meister Nicolaus di Bartolommeo von Foggia vollendet.[1]

Andre Schmuckarchitekturen der romanischen Schlussepoche in Sicilien. Namentlich zwei sehr zierlich und reich ausgestattete Kreuzgänge, mit spitzbogigen Säulen-Arkaden, bei der Kathedrale von Cefalù und bei der Klosterkirche von Monreale, und mehrere reich antikisirende Grabtabernakel in der Kathedrale von Palermo, über den Sarkophagen König Roger's, seiner Tochter Constantia, Kaiser Heinrich's VI. und Friedrich's II.

[1] H. Schulz, Unteritalien giebt treffliche Abbildungen dieser Werke.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst erfreut sich in der romanischen Schlussepoche, wie im Obigen angedeutet, einer reichlichen Pflege. Das Bedürfniss gehaltreicher und lebenvoller Darstellung tritt in ausgedehntem Maasse hervor; das herbe architektonische Gesetz wird wiederum durchbrochen; eine individuell freiere Bildung, eine geläuterte Norm der Darstellung im Sinne und nach dem Muster der klassischen Kunst wird auf's Neue erstrebt. Einzelne Erfolge sind wunderwürdig, wie in der Tiefe und Innigkeit des Gedankens, so in dem Leben, der Fülle, der Hobeit der Erscheinung. Aber es ist schon bemerkt, dass gleichzeitig auch das abenteuerlich Ungefüge, das barbaristisch Rohe zur ebenso unbehinderten Entfaltung kommt. Ein festes, gemeinsam bewusstes Schaffen wird nicht erreicht, und selbst die grossen Leistungen dieser Epoche gehen noch wie glänzende Traumgebilde vorüber.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur erscheint die sächsische Schule vorzüglich bedeutend. Ihre Leistungen sind mannigfaltig und lassen eine stufenmässig vorschreitende Ausbildung bis zu demjenigen Grade von Vollendung, welcher dieser Zeit überhaupt vergönnt war, erkennen.

Zunächst wiederum ein Werk des Erzgusses: das Taufbecken im Dome zu Hildesheim,[1] auf den Figuren der Paradiesesströme ruhend, auf seinen Wandungen und an dem Deckel reich mit biblischen und symbolischen Darstellungen versehen, im Ganzen 6 Fuss hoch. Die Architekturen, welche die einzelnen Darstellungen nischenartig umrahmen, zur trefflich dekorativen Wirkung des Ganzen, haben den ausgesprochenen Charakter der romanischen Spätzeit; im Figürlichen ist die Andeutung dramatischen Lebens und bewegten Flusses, aber die Fassung und Behandlung der Gestalten noch mit einer starken Reminiscenz des barbaristischen Styles der Hildesheimer Bronzen aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts, (oben, S. 396 u. f.).

Dann ist eine Reihe von Stucco-Reliefs anzuführen. Das bildsame, langsam erhärtende Material scheint sich der noch minder sicheren künstlerischen Hand in ähnlichem Sinne empfohlen zu haben, wie der Thon für das Erzguss-Modell; die vorhandenen Werke (wie schon jene älteren in Wester-Gröningen, S. 476) bezeugen es, dass man sich desselben gern zur Ausstattung architektonischer Prachtstücke bediente. Dahin gehören die Chorbrüstungswände in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt,[2] die an ihren äussern (den Querschiffflügeln zugewandten) Seiten in solcher Weise geschmückt sind, mit reich dekorirten rundbogigen

---

[1] Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 12. — [2] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 137, f. Lucanus, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, (Titelblatt).

Arkadennischen, in denen die Gestalten des Erlösers, der Maria, der Apostel sitzen. Es sind die alterthümlich überkommenen Motive der Gestaltung und Gewandung, aber schon in edler Fülle und Weichheit durchgebildet und belebt, in den Köpfen von hoher und reiner Schönheit. Die Arbeit scheint dem Ende des 12. Jahrhunderts anzugehören. — Aehnliche Chorbrüstungswände in St. Michael zu Hildesheim, mit noch schmuckvollerer Gesammtanordnung, noch lebhafterer und mannigfaltigerer Ge-



Apostelfigur, von den Chorbrüstungswänden in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. (F. K.)

berdung. Ihnen schliesst sich eine Portallünette an St. Godehard zu Hildesheim an, die kräftigen Halbfiguren Christi und zweier Heiligen, gleichfalls in Stuck, enthaltend. — Dann die Reste von Stucksculpturen, mit denen die Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode (oben, S. 476) bei einer jüngeren Bauveränderung versehen ward [1] und in denen sich

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 605. Puttrich, Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 22, f.

ein künstlerisches Gefühl von lebhafter Innigkeit und zarter Würde ausspricht. — Endlich eine Reihe von Engelgestalten in der Kirche zu Hecklingen aus der Epoche des Emporen-Einbaues (S. 508),[1] welche die Bogenzwickel der Schiffarkaden in gediegen dekorativer Weise, zugleich an sich durch grosse Fassung und Bewegung beachtenswerth ausfüllen.

Für Statuen, welche freistehend im Innern des kirchlichen Raumes aufgerichtet wurden, wandte man häufig das Material des Holzes an. Als derartige Arbeiten sind einige kolossale Gruppen des gekreuzigten Erlösers mit Maria und Johannes zu seinen Seiten zu erwähnen: die eine, von strenger und herber Behandlung, im Dome zu Halberstadt, die andere, früher im Dom zu Freiberg[2] im Erzgebirge, gegenwärtig in der Sammlung des sächsischen Alterthums-Vereins zu Dresden. Die letztere in der Anordnung der Gestalten ebenfalls von schlichter Strenge, aber von ebenso erhabener Würde, mit Verständniss der Form und dem Ausdrucke innerlicher Empfindung. Ein drittes, belebteres Werk der Art ist im Folgenden zu erwähnen.

An Steinsculpturen sind zunächst einige minder erhebliche Arbeiten zu nennen: der Grabstein der Aebtissin Agnes (gest. 1203) in der Schlosskirche zu Quedlinburg,[3] im einfach traditionellen Typus, doch nicht ohne Würde; — und die ziemlich schwerfälligen Figuren von sechs Heiligen im Dome zu Magdeburg,[4] an den Pfeilern des Chor-Innern.

Sodann eine Reihe andrer Werke von höchster Bedeutung, welche sich in der Kirche zu Wechselburg und an der goldnen Pforte des Domes zu Freiberg befinden;[5] (vergl. oben, S. 507). Diese rühren, wenn nicht von der Hand eines und desselben Meisters, so doch aus gemeinsamer Schule her und bekunden eine klar vorschreitende, ihres künstlerischen Zieles bewusste Entwickelung. Auch bei ihnen liegen die altüberlieferten Darstellungs-Motive, mit den aus frühchristlicher Zeit übertragenen Reminiscenzen, zu Grunde; aber ein neuer Lebenshauch athmet in diesen Gebilden, zu selbständig freier Fassung und Durchbildung führend; das klassische Grundelement entfaltet sich aufs Neue zu hoher und geläuterter Schönheit, und zugleich giebt ihnen eine Milde des Sinnes, von tiefer, persönlicher Innigkeit des Gefühles getragen, einen Reiz, welcher der Kunst des klassischen Alterthums doch fremd ist. — Die frühsten dieser Arbeiten sind die Reliefs an der Kanzel zu Wechselburg. Sie bilden ein Ganzes von sinnvollem Zusammenhange: der thronende Erlöser in der Mitte, von den Symbolen der Evangelisten umgeben; zu seinen Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts; dann die Opferung Isaak's und das Wunder der ehernen Schlange, sinnbildliche Darstellungen des Opfertodes Christi und der Erlösung; unter dem

[1] Puttrich, Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 29, ff. — [2] E. Förster, Denkmale, I. — [3] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 554. — [4] Ebenda, S. 123. — [5] Puttrich, a. a. O., I, I, Ser. Wechselburg und Freiberg. Förster, a. a. O., I, II. Schorn, in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft 4, S. 126. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 7. Denkm. der Kunst, T. 47 (1, 2, 4—6).

einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain mit ihren Opfergaben, Sinnbilder des menschlichen Verhaltens zu Gott. In der Behandlung dieser Reliefs zeigt sich das rüstige Streben, den individuellen künstlerischen Gedanken zur Erscheinung zu bringen; überall ist ein kräftiger Sinn, der das Darstellungsmittel mit Entschiedenheit ergreift, in Einzelheiten (z. B. im Verhältniss der einzelnen Körpertheile) oft noch ungeschickt, aber eben so sehr (besonders in der Gewandung) auf die klare Durchbildung der Motive bedacht; zur Grösse und Schönheit siegreich hindurchschreitend und hierin, ebenfalls im Einzelnen, schon das Staunenswürdige leistend. Jene Halbfiguren des Abel und Cain sind vorzüglich gelungen, die erstere von hohem klassischem Adel. — Auf sie folgen die Sculpturen der goldnen Pforte zu Freiberg, die ebenfalls ein zusammenhängendes, gedankenvoll gebundenes Ganzes, aber von noch ungleich reicherer Entfaltung, ausmachen. Die Halbkreislünette des Portals enthält die Anbetung der Könige in Hautrelief, in einer Fassung, welche der dargestellten Scene wiederum einen tiefer sinnbildlichen Gehalt giebt. Maria mit dem Kinde, in der Mitte thronend, erscheint als erhabene Personification der Kirche Christi; ihr entgegen knieen auf der einen Seite die heiligen drei Könige mit ihren Gaben, während auf der andern Seite ein Engel mit dem Stabe steht (statt des Sternes, welcher die Könige auf ihrer Bahn geleitet) und Joseph neben diesem sitzt, oberwärts aber Halbfiguren von Engeln der heiligen Gnadenmutter Symbole der höchsten Macht darreichen. Die Composition dieses Werkes ist völlig durchdacht, das Ganze im reinsten Gleichmaasse entwickelt, die Figuren in freier Würde und in liebevoller Ausgestaltung aller Einzelmotive ausgeführt. Unterwärts, zwischen den Säulen der Portalwandungen, schliessen sich Statuen an, zumeist Personen aus den Büchern des alten Bundes darstellend, welche als Verkündiger und Vorläufer des Messias zu fassen sind; diese wiederum in völligem Ebenmaasse, in starkem körperlichem Gefühle, in sprechender Charakteristik zur Erscheinung gebracht. In den Gliederungen der Bogenwölbung sind Reihenfolgen kleiner Gestalten enthalten, welche das zukünftige Heil vergegenwärtigen, Personificationen der himmlischen Mächte, Heilige, auferstehende Selige. An den letzteren, welche den äusseren Ring bilden, ist die feine Behandlung des Nackten


Halbfigur des Abel, von der Kanzel zu Wechselburg. (Nach Förster.)

besonders anzumerken. — Abermals jünger ist der Altar von Wechselburg, ein reicher, mit Bildwerk verzierter Arkadenbau, der, wie schon bemerkt, ursprünglich für einen andern Zweck (für den eines Lettners) bestimmt gewesen und erst später an seine gegenwärtige Stelle versetzt zu sein scheint, wobei er vielleicht einige Stücke seiner Ausstattung verloren hat. Er enthält, in Arkadennischen, vier Gestalten des alten Bundes, welche zum Theil die Statuen der goldnen Pforte nachahmen, in einem noch freieren, noch weicher geschwungenen Style, aber schon minder kräftig aufgefasst, minder sorgfältig behandelt. Auf dem mittleren Aufsatze, welcher das Werk krönt, steht eine Gruppe des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, diese gleich jenen früher genannten Gruppen aus Holz geschnitzt, doch durch Nebenfiguren reicher entwickelt: die Reliefbilder des Gottvater mit der Taube und zweier Engel an den Kreuzarmen, des Joseph von Arimathia, der mit dem Kelche das Blut des Erlösers auffängt, am Fusse des Kreuzes, der Gestalten des besiegten Heidenthums und Judenthums unter den Füssen von Maria und Johannes. Alles ist in dieser Arbeit aufs Zarteste und Flüssigste durchgebildet, alle Motive zur edelsten, feinsten und empfindungsreichsten Entwickelung gebracht. — Das Schlusswerk in der Reihe dieser Sculpturen ist ein zu Wechselburg befindlicher Grabstein, mit den stark erhabenen Bildern des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin, kühn, gross, lebenvoll, mit mächtig geschwungenen Gewändern, in voller Freiheit des Styles. Die Arbeit fällt jedenfalls in eine dem Tode des Stifters schon erheblich ferne Zeit. — Alle diese Sculpturen waren übrigens, ebenso wie die vorgenannten aus anderem Material, mit farbiger Bemalung versehen. An dem Altare von Wechselburg ist dieselbe erhalten; mit der Innigkeit der Empfindung übereinstimmend, welche in der ganzen Arbeit waltet, erhöht sie die Wirkung der letzteren in charakteristischer Weise.



Engel vom Crucifix über dem Altare zu Wechselburg. (Nach Förster.)

Die Kunst hatte mit diesen Werken die Schwelle der Vollendung erreicht. Aber die Zeit war, wie es scheint, noch nicht reif, auf solcher Bahn mit neuen Erfolgen weiterzuschreiten. Die Tendenzen, welche der gothische Styl einführte, trugen wesentlich dazu bei, den künstlerischen Sinn auf eine andre Bahn und zu abermals neuen Anfängen zu führen.

Was sich anderweit von Sculpturen dieser Epoche in Deutschland vorfindet, ist an Zahl, zumeist auch an künstlerischer Durchbildung, geringer.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist ein westphälisches Werk: die Ausstattung des Südportales des Domes von Münster und der vortretenden Halle, mit grossen Statuen und dekorativen Arbeiten.[1] Die Statuen haben, bei noch strenger Haltung, eine grossartige Würde, antikisirend behandelte Gewänder, charakteristisch ausgebildete Köpfe; die dekorativen Theile sind von zierlich phantastischem Reiz.

Im Rheinland sind wenig vereinzelte Beispiele anzuführen. Zum Theil haben sie noch die völlig archaïstische Strenge, wie das Relief im Bogenfelde des Nordportales am Dome zu Mainz und die Sculpturen, die sich an und in der Kirche zu Brauweiler finden. — Einige entwickeln sich zu lebendiger bewegten Motiven; so das Relief im Bogenfelde des Südportales der Pfarrkirche zu Andernach (zwei Engel, die ein Rund mit dem Bilde des Lammes halten) und das sehr verwitterte Bogenfeld des Portales der Kirche zu Ober-Lahnstein, jetzt in der Kirchhofs-Mauer eingelassen. — Merkwürdig ist eine Statue der Maria mit dem Christuskinde (und der hinzugefügten modernen Figur des hl. Hermann Joseph) in der Kapitolskirche zu Köln,[2] ein Werk, das sich aus der herkömmlich typischen Bildungsweise wiederum zu einem innigen Gefühlsausdrucke löst. — In der Kirche zu Limburg an der Lahn befindet sich ein sculpturengeschmückter Taufstein und das Grabmonument des früheren Gründers der Kirche, des Grafen Conrad Curcipold, beide gleichzeitig mit dem vorhandenen Gebäude (oben, S. 501) und im Streben nach bewegterer Durchbildung der alterthümlichen Formen zu einer etwas barock phantastischen Behandlung geneigt. — (Die gleichzeitigen Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier bekunden, dem baulichen Systeme dieses Monumentes entsprechend, den Beginn der gothischen Stylrichtung.)



Kopf des Engels aus der Verkündigung, im Dome zu Bamberg. (F. K.)

Sehr eigenthümlich behandelte Sculpturen befinden sich am Dome zu Bamberg. Zunächst eine Reihe von Hautreliefbildern in schmuckreichen Arkadennischen an den Brüstungswänden des östlichen Chores: die Verkündigung Mariä und die zwölf Apostel einerseits, der Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten andrerseits. Auch hier ist noch die Grundlage der alterthümlichen Herbigkeit, aber mit Anstrengung ringt der Meister, seinen Gestalten Leben und wechselnde Bewegung zu

[1] Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 132. — [2] F. Kugler, Kl. Schriften. II, S. 258.

geben. Manches Gewaltsame, Unnatürliche, Verschobene ist die Folge dieses Strebens; was flüssig sein sollte, verfällt abermals in ein conventionelles Gebahren; aber der Ernst, der überall durchleuchtet, die sorgfältige Durchführung der erfassten Intentionen, zuweilen selbst ein kraftvolles Pathos, welches einen starken geistigen Gehalt zur Erscheinung bringt, versöhnt mit diesen Mängeln. Die Darstellung der Verkündigung insbesondere hat einen eigen grossartigen Zug. Die Lünette des Nordportales auf der Ostseite des Domes, die Sculpturen des grossen Portales auf der Nordseite gehören derselben Richtung an; die letzteren jedoch, in der Portallünette, schon mit Zügen, welche auf die beginnende gothische Richtung deuten, (die sich dann an andern Sculpturwerken des Domes entschiedener kund giebt.)

Süddeutsche Sculpturen der Zeit haben, bei verschiedenartiger Fassung, ein hervorstechend barbaristisches Element. Dahin gehört die reiche bildnerische Ausstattung der St. Gallenpforte am Münster zu Basel (oben, S. 511), besonders die grossen Heiligenfiguren an den Seitengewänden,[1] die, mit der Absicht auf schmuckreiche Erscheinung, über ein alterthümelndes, starr schematisches Linienspiel nicht hinauskommen. — Dahin die Ausstattung des Kreuzganges beim Grossmünster zu Zürich,[2] in welcher eine Fülle ausschweifend phantastischer, zumeist dekorativer Darstellungen und einzelne naive Lebensscenen enthalten sind, in ähnlicher Behandlung, aber zugleich mit lebhaftem Sinn für Bewegung, während Einzelnes (z. B. eine Nachbildung des antiken Dornausziehers) unmittelbare Studien der klassischen Kunst verräth. — Dahin die Lünette des Portales der Kirche von Mosburg in Bayern und die Sculpturen, welche die Ausstattung des Nordportales der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg (oben, S. 514) ausmachen, diese wiederum ein dekoratives Werk von abenteuerlich phantastischer Anordnung, zum grossen Theil symbolisch räthselhaft, in der Behandlung des Einzelnen von primitiv barocker Erscheinung. — Dahin gehören ebenso die Sculpturen am Chor-Aeusseren der Kirche von Schöngrabern in Oesterreich,[3] barbarische Missgeburten, in ihrer Erscheinung um so widerwärtiger, als sie, eine fortlaufende symbolische Bilderschrift und ohne eigentlichen Wechselbezug zur architektonischen Dekoration, auf entschieden selbständige Gel-



Sculptirter Kämpfer im Kreuzgange des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

---

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 30. — [2] Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, I. — [3] Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern.

tung Anspruch machen. Sie bezeugen es, zumal im Hinblick auf die sächsischen Sculpturen, welcher Gegensätze die Zeit noch fähig war, welche tiefe Rohheit noch ohne Anstoss ertragen wurde.

Von einiger Bedeutung ist die bildnerische Ausstattung des Portales am Westbau von St. Stephan zu Wien[1] (oben, S. 517). Die Lünette desselben enthält das Bild des thronenden Erlösers in der Glorie, die von zwei Engeln gehalten wird. Es sind die traditionellen Motive, aber mit dem Streben nach Leben, Anmuth, flüssiger Bewegung, wenn auch ohne Grösse des Styles; ein sehr bemerkenswerther Zug antikisirend naturalistischer Auffassung, im Gegensatz gegen das Herkömmliche, zeigt sich darin, dass das Untergewand des Erlösers zurückgeschlagen ist und das linke Bein vom Knie an nackt erscheinen lässt. Andres an diesem Portale, eine Reihe kleiner Halbfiguren auf dem Kämpfergesims, ist wiederum roh, während bei den symbolisch phantastischen Gestalten unter den Dekorationen des Kämpfergesimses, namentlich den dämonischen, die Züge eines kühnen und lebendig durchgebildeten Humors ersichtlich werden. (Zwei sitzende Figuren am vorderen Spitzbogen des Portals, schon von gothisirender Art, gehören der mit diesem Bogen bezeichneten jüngeren Herstellung an.) — Ein ehernes Taufbecken im Dome von Salzburg[2] wird auf vier Löwen getragen, welche, in streng archaïstischem Style, noch dem 12. Jahrhundert anzugehören scheinen. Das Becken selbst ist erheblich jünger; es ist von phantastisch romanischen Arkaden umgeben, in denen die kurzen und schweren Reliefgestalten von Heiligen befindlich sind. Die Typen der letzteren wie die Charaktere der Inschriften deuten schon auf die späte Zeit zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Unter den ungarischen Bauten, welche dem Styl der spätromanischen von Oesterreich folgen, ist die Kirche von St. Ják mit reicher Sculptur-Ausstattung versehen.[3] Zum grössern Theil zeigen auch diese Arbeiten, namentlich die Statuen Christi und der Apostel in der Nischenkrönung des Hauptportales (soweit sie in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten), eine schwerfällige Behandlung. Einzelne symbolisirend dekorative Stücke entfalten jedoch einen eigenthümlich phantastischen Reiz.

Ein merkwürdiges Werk deutscher Goldschmiedekunst ist die goldene Altartafel des Domes von Basel, gegenwärtig im Museum des Hôtel de Cluny zu Paris, das ehemalige Antependium des Hochaltars, über 3 Fuss 9 Zoll hoch, 5 Fuss 5 Zoll breit. In Arkadennischen und von reichen Ornamenten umgeben, enthält sie die Reliefgestalten Christi, dreier Erzengel, des h. Benedict. Der Styl der Architekturformen und der Ornamente ist entschieden der der romanischen Schlussepoche; ebenso

[1] Melly, das Westportal des Domes zu Wien. — [2] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, T. 27. D. Quaglio, Denkmale der Baukunst des Mittelalters im Königreich Baiern. — [3] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, S. 86, T. 11.

spricht er sich in den, zwar wenig geistreich behandelten Gestalten, besonders in der wenig belebten Linienführung der Gewänder aus; der Tradition, welche die Tafel als eine Stiftung Kaiser Heinrich's II. bezeichnete,



Dekorativ symbolische Sculptur in der Kirche von St. Ják. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

fehlt aller irgend begründete Nachweis.[1] Das Werk ist besonders als erhaltenes Zeugniss des immensen Luxus der mittelalterlichen Kunst in ihren früheren Epochen von Bedeutung.

Frankreich.

Frankreich hat Beispiele sehr reichen und umfassenden Sculpturschmuckes, besonders an Portalen und Façaden dieser Epoche. Die Richtung des Styles erscheint in den verschiedenen Districten des Landes verschieden.

Im Süden ist das Prachtportal der Kathedrale von Arles zunächst zu erwähnen. Es enthält im Bogenfelde das Bild des Weltenrichters mit den Symbolen der Evangelisten: an dem Gebälk darunter die Figuren der Propheten; an den Fortsetzungen desselben zu den Seiten des Portales Reihen der Verdammten und der Seligen; an den Wandungen, zwischen den Säulen, die Gestalten einzelner Heiliger; u. s. w. So reich und ansehnlich die Gesammtwirkung ist, so fehlt den bildnerischen Theilen doch noch ein freieres Lebensgefühl; es ist durchgehend eine roh handwerksmässige Behandlung, welche sich noch an den herkömmlichen Typen genügen lässt. Aehnlich, doch schon etwas belebter, sind die Sculpturen, Heiligenstatuen u. dergl., welche die älteren Theile des Kreuzganges neben der Kathedrale schmücken. — Eine wesentlich fortgeschrittene Ent-

[1] W. Wackernagel, die goldene Altartafel von Basel (Schulprogramm von 1857) verficht die Giltigkeit der Tradition. S. dagegen meinen Aufsatz im D. Kunstblatt, 1857, S. 377.

wickelung zeigen die Sculpturen, die in reicher Fülle an der Façade der Kirche von St. Gilles (soweit diese überhaupt vollendet ist), befindlich sind.[1] Znm Theil, wie an den Statuen der Portalwandungen, erscheint zwar auch hier noch die archaïstische Strenge, aber die traditionellen Motive sind mehrfach schon mit Verständniss aufgefasst und zu eigenthümlicher Würde durchgebildet. Andres, namentlich ein grosser Fries mit Passionsscenen, lässt ein frisches Lebensgefühl nnd eine, der Richtung der klassischen Kunst mit Glück nachstrebende Auffassung und Behandlung erkennen.

Im Südwesten erscheint eine Richtung von phantastischer Excentricität. Der erwachende Lebensdrang hat ein gewaltsam leidenschaftliches Gebahren zur Folge; die Bewegungen sind hastig, die Gestalten zumeist langgestreckt und verschroben; die Behandlung ist scharf und schneidend, liebt es aber, das Einzelne mit sorgfältiger Genauigkeit zu bezeichnen, was namentlich eine schematisch feinfaltige Gewandung zur Folge hat. Solcher Art[2] sind die Reliefsculpturen in der Portalhalle der Kirche von Moissac: eine grosse apokalyptische Darstellung in der Portallünette; symbolische Scenen an den Seitenwandungen, namentlich Darstellungen von Höllenstrafen, die mit raffinirter Kunst das Gräuelvolle zur Erscheinung bringen; Andres von abenteuerlich dekorativer Beschaffenheit. — Aehnlich, aber noch ausschweifender im Gedanken und noch ungeheuerlicher in der Form, die Sculpturen, mit denen ein Portal der Kirche von Souillac ausgestattet ist.


Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers. (Nach Willemin und de Laborde.)

Es sind ferner, wie schon angedeutet, die Pracht-Façaden im Poitou und den Nachhargegenden durch einen ausgedehnteren Sculpturenschmuck ausgezeichnet. Soviel über die Beschaffenheit dieser Arbeiten aus den vorliegenden Abbildungen zu entnehmen ist, scheint es, dass der dekorative Grundcharakter, aus welchem die Gesammtanordnung dieser Façaden hervorgegangen, auch die bildnerische Behandlung bestimmt. Die traditionellen Motive in Gestaltung und Gewandung scheinen maassgebend, aber mit rhythmischem Sinne, übereinstimmend mit den feinen Linien des Ornaments, zu einer einheitlichen Gesammtwirkung durchgebildet zu sein. Wie weit darin selbständiges Leben und freie Würde erreicht ist, wie weit vielleicht auch hier eine phantastische Behandlung sich geltend macht, muss dahingestellt bleiben. Als glänzendste Werke sind die Sculpturen der Façade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers und die der Kathedrale von Angoulême hervorzuheben, die letzteren einen grossen zusam-

[1] Voy. dans l'anc. France; Languedoc, II, 2. pl. 290 bis; 293. — [2] Ebenda, Languedoc, I, 2.

menhängenden Cyclus bildend, welcher sich, in die grösseren und kleineren Wandarkaden der Façade vertheilt, auf die Dinge des Weltgerichtes bezieht.

Einige Sculpturwerke in Burgund zeigen eine stylistische Durchbildung von launenhaft manierirter Eigenthümlichkeit. Es sind figurenreiche Compositionen, die Gestalten ohne sonderliche Rücksicht auf das Naturverhältniss, an Grösse sehr verschieden, zum Theil von übermässiger



Christusfigur in der Portallünette der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

Länge; die Bewegungen mannigfaltig, ohne jedoch den organischen Bedingnissen überall Rechnung zu tragen; die Gewandungen wiederum schematisch, feinfaltig, in gesuchter Zierlichkeit mit flatternd gehobenen, zumeist kunstreich abgezirkelten Säumen. Eine erhebliche Zahl derartiger Arbeiten enthält die innere Portalausstattung der Abteikirche von Vézelay:[1] Christus mit den Aposteln in der Lünette des Hauptportales

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, I, III, t. 22. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'arch. franç., I, p. 27 (Nro. 4), III, p. 239.

von kleinen figürlichen Darstellungen umgeben; verschiedene Figuren an attikenartigen Aufsätzen über den Portalstützen; andre Darstellungen in den Lünetten der Seitenportale. — Sodann die grosse Lünette des Hauptportales der Kathedrale von Autun,[1] welche eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, den riesigen Salvator in der Mitte und eine Fülle von Darstellungen umher und unter ihm, mit lebendigen und ausdrucksvollen Einzelmomenten, mit abentenerlich verwegenen Teufeleien und gleichzeitig schon (in sinnig geneigten Engelköpfen) mit dem Anhauch jener Sentimentalität, die später in der französischen Kunst so bemerkenswerth hervortritt; dabei aber mit völliger Unbekümmertheit um die Gesetze der Naturform, mit kürzern Figuren und mit solchen von mehr als zehn Kopflängen, u. s. w. Eine Unterschrift nennt den Meister dieses Werkes, Gislebertus. — Ein drittes ansehnliches Beispiel burgundischer Sculptur bildet die Portalausstattung der Kirche von Charlieu, in der Lünette den Salvator darstellend, dessen Nimbus von kühn bewegten Engeln gehalten wird.


Statue vom Westportal der Kathedrale zu Chartres. (Nach Willemin.)

Dann ist der Grabstein König Childebert's I. in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés zu Paris stammend) zu erwähnen.[2] Er enthält die Reliefgestalt des Königs mit dem Modell des Chores von St. Germ.-d.-Pr. in der Hand, die Gewandung feinfaltig, in schematischen Parallellinien, doch mit einzelnen geschwungenen Partieen, welche, wie die Gesammtfassung, die in Rede stehende Epoche bezeichnen.

Es reihen sich die Sculpturen einiger Portale an, die, wie die von Chartres und von Bourges (oben, S. 533) eine Uebergangsstellung zwischen romanischer und primitiv gothischer Formation einnehmen. Es ist in diesen Arbeiten einiges Verwandte mit den obengenannten burgundischen Sculpturen, ein ähnliches Längenmaass der Gestalten, ein ähnlich feinfaltiger Schematismus der Gewandung; aber der lebhafteren Bewegung, der schwungvolleren Behandlung, der manierirten Zierlichkeit wird mit Absicht entsagt. Eine starre Strenge herrscht auf's Neue vor; das Figürliche wird abermals, noch entschiedener als es früher der Fall gewesen, auf die Gesetze der architektonischen Grundform zurückgeführt. In den Reliefs hat dies eine zumeist geistlose Wiederholung der schlichten archaïstischen Typen, in den Statuen, welche an den Portalwandungen

[1] Du Sommerard, a. a. O., t. 21. — [2] De Guilhermy, monogr. de l'égl. de St. Denis, p. 203.

vortreten, eine ganz eigenthümliche Behandlnng zur Folge. Namentlich an dem von Chartres, wo diese Statnen, den Säulen angelehnt, in förmlich säulenhafter Gebundenheit erscheinen, in schroff senkrechten Linien, die Gewandfalten wie Säulenkanellirungen gebildet, die Glieder ohne alle Bewegung, die Köpfe mit stumpfem Ausdrucke vorgeneigt. Andre Beispiele an den Portalen einiger andrer Kirchen, z. B. zn Berthancourt-les-Dames, Rampillon, St. Loup bei Provins, besonders ausgezeichnet an dem prachtvollen Portal des südlichen Seitenschiffes der Kathedrale von le Mans. Einige Statuen derselben Richtung, in grossartigerer Fassung, von dem Portal der abgebrochenen Abteikirche von Corbie herrührend, werden in der Gruft von St. Denis bewahrt. Die Rückkehr auf einen völlig primitiven Schematismns, die neue und unbedingte Einverleibung der bildnerischen Form in den architektonischen Organismus bezeichnet aber in diesen seltsamen Gebilden wiederum die Vorstufe eines neuen Beginnens, — die der gothischen Stylformation.

Britische Lande.

England entwickelt auch in der romanischen Schlussepoche keine nennenswerthe bildnerische Thätigkeit. Ob und wie viel von den schon früher (oben, S. 479) angeführten Sculpturen bis in diese Zeit hinabreicht, muss dahingestellt bleiben. Die reichliche bildnerische Ausstattung an dem Portale von Malmsbury, jedenfalls dieser Epoche angehörig, zeigt noch entschieden unausgebildete Behandlung.

Näheren Anspruch auf Berücksichtigung, wie es scheint, haben einige schottische Sculpturen, mit der Darstellung von Jagdscenen u. dergl. Vorzüglich interessant ist ein zu St. Andrews, im dortigen St. Mary's College, befindlicher Sarkophag,[1] der auf der Vorderseite ein reiches Jagd-Relief enthält, mit den Andeutungen südlicher Natur (also vielleicht eine Erinnerung an Kreuzzugs-Begebenheiten), in naiver Composition und mangelhafter Zeichnung, doch nicht ohne lebendige Bewegung. Man schreibt die Arbeit frühchristlicher Zeit zu; der Styl der Zeichnung hat aber bestimmt den Charakter der romanischen Schlussepoche. Sehr bemerkenswerth ist die Ausstattung der Seitenfelder mit dekorativen Schlangengewinden. Es ist der altkeltische Geschmack, der hier auf's Nene zur Erscheinung kommt; aber der frühere streng schematische Styl ist hier bereits einer naturalistischen Behandlung gewichen, der Art, dass das durcheinander gewundene und geknotete Gewürm zusammengepresst, wo es eng verschlungen ist, anschwellend, wo die Leiber Platz zur Entfaltung haben, einen eigenthümlichen, seltsam widerwärtigen Eindruck hervorbringt.

[1] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 503.

Italien.

Die italienische Sculptur zeigt zunächst, in Vergleich zu den früheren Versuchen (oben, S. 479) nur sehr mässige, nur in Einzelheiten bemerkenswerthe Fortschritte.

Die Façade von S. Maria zu Toscanella (S. 542) hat neben ihren zierlich reichen Dekorationen noch Bildnerarbeit von völlig barbaristischer Beschaffenheit. — Benedetto Antelami von Parma, dessen ältere Leistungen bereits (S. 480) erwähnt sind, erscheint in den jüngeren Sculpturen des von ihm seit 1196 erbauten Baptisteriums (S. 543), namentlich den Reliefs über den Portalen, in nicht erheblich vorgeschrittener Entwickelung, während andre Bildwerke desselben Gebäudes, namentlich die Reliefs mit der Darstellung der Monatsbeschäftigungen in einer Gallerie des Innern allerdings einen frischeren Sinn und ein kräftigeres Vermögen erkennen lassen. Diese rühren voraussetzlich von andrer Hand her. Ihm selbst glaubt man anderweit noch eine Anzahl der Sculpturen an der Kirche von Borgo S. Donino zuschreiben zu dürfen.[1] — Die Mehrzahl der Sculpturen in der Vorhalle des Domes von Lucca, die der Kanzel von S. Bartolommeo zu Pistoja, 1250 von Guido da Como gearbeitet, die des Altares im Baptisterium von Asti zeigen in der Hauptsache ebenfalls nur ein traditionelles Beharren an alterthümlich leblosen Motiven. — So auch die Sculpturen am Portal des Domes von Genua und an der Arca des Altares des Täufers Johannes im Inneren des Domes, doch mit Ausnahme der an den Portalpfosten enthaltenen Reliefs, die sich durch lebendigen Schwung und feine Behandlung von den übrigen wiederum in günstiger Weise unterscheiden.

Ein Erzportal zu Rom, an einer Seitenkapelle des alten Baptisteriums im Lateran befindlich, ist nach Angabe der Inschrift im J. 1203 von zwei lombardischen Meistern, Hubertus und Petrus aus Piacenza, gefertigt worden; der eine Flügel desselben hat die Reliefdarstellung einer vollgewandeten weiblichen Gestalt in würdig belebter Fassung.[2] — Eine sitzende Statue Kaiser Friedrich's II. am römischen Thore zu Capua,[3] vom J. 1236, hat in Haltung und Anordnung das herkömmlich Typische, dabei aber in den Einzeltheilen eine freie und edle Durchbildung, die schon eine sinnvolle Beobachtung antiker Muster verräth. (Der Kopf der Statue ist in neuerer Zeit abgeschlagen.)

Zu den seltensten Werken mittelalterlicher Kunst gehören die Reliefs an den Thürflügeln des Doms von Spalato in Dalmatien, eine Holzschnitzarbeit, welche 1214 von Meister Andreas Guvina ausgeführt worden ist. Jeder Flügel enthält auf vierzehn Feldern Darstellungen des Lebens und Leidens Christi, die bei aller typischen Strenge des Styles eine überraschende Lebendigkeit, eine dramatische Entwickelung der bewegteren Vorgänge verrathen; das Ganze ausserdem ein Muster klarer Anordnung und reicher, eleganter Ornamentik.[4]

---

[1] Kunstblatt, 1846, S. 250. — [2] D'Agincourt, Sculptur, T. 21 (7). — [3] Ebenda, T. 27 (4). Vergl. v. d. Hagen, Briefe in die Heimath, III, S. 65. — [4] R. v. Eitelberger im Jahrbuch der Wiener Central-Commission. Bd. V. Taf. 16.

Zur Seite solcher Leistungen entwickelt sich sodann die Thätigkeit eines Meisters von höchster individueller Begabung, der die Kunst wiederum, gleich den Meistern der sächsischen Schule, bis zur Schwelle der Vollendung führt: die des **Nicola Pisano**, geboren um 1204. Ueber seine Entwickelung liegt nichts vor; an Werken seiner Hand, die seiner vollen, erst im gereiften Mannesalter eintretenden Ausbildung vorangegangen, ist kaum Etwas mit Sicherheit nachzuweisen. Seine meteorgleiche Erscheinung dürfte nur durch die Voraussetzung eines Anschlusses an die Leistungen der sächsischen Schule zu erklären sein; die mehrfach wiederholte Erwähnung deutscher Bildhauer, welche in der Epoche des 13. Jahrhunderts in Italien thätig waren, und von denen eine derartige Vermittelung ausgehen konnte, mehrfach vorkommende Anklänge in Motiven der Composition und der Behandlung an die Meisterwerke der sächsischen Schule, die sich in seinen Werken finden, scheinen solcher Voraussetzung in der That einige Bestätigung zu geben. — Als eine frühere Arbeit dieses Meisters, angeblich vom J. 1233, bezeichnet man das Relief einer Kreuzabnahme im Halbrund über der linken Thür der Vorhalle des Domes von Lucca.[1] Noch schwer in der Fassung und befangen in Einzelheiten der Formenbildung zeichnet sich dieses Werk schon durch die gediegene Ausfüllung des Raumes, durch die sinnvolle Entwickelung der pathetischen Momente der Handlung, durch treffliche Anlage der reichen Gewandungen vor allem Gleichzeitigen der italienischen Kunst aus; bei einer entschieden ausgesprochenen künstlerischen Individualität ist das Allgemeine der Richtung (auch das Einzelne in der Anordnung der Gewänder) jenen sächsischen Arbeiten sehr wohl vergleichbar. — Ein bedeutender Zeitraum scheidet dies Werk von dem ersten sicher beglaubigten des Meisters: der im J. 1260 vollendeten Kanzel des Baptisteriums von Pisa.[2] Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst; wobei zu bemerken, dass in den architektonischen Theilen schon Elemente der nordischen Gothik aufgenommen, gleichwohl (in Uebereinstimmung mit dem Charakter der Sculpturen) in einen antikisirenden Typus umgewandelt sind. Ueber den Säulen und Bögen sind allegorische Gestalten und die Bilder von Propheten und



Auferstehende, aus dem Relief des jüngsten Gerichts an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

[1] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, t. 1 (1). — [2] Cicognara, storia della scultura, t. 12, 14—16. D'Agincourt, Sculptur, t. 32 (7, 9). Denkmäler der Kunst, T. 48 (8).

Evangelisten enthalten; an der Brüstung figurenreiche, zum Theil verschiedene Momente der Handlung zusammendrängende Reliefs: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung, jüngstes Gericht. Die formalen Grundzüge sind dieselben; die Verwandtschaft mit dem formalen Streben der sächsischen Schule ist noch erkennbar, selbst in einzelnen, wohl nicht ganz gleichgültigen Punkten auffällig;[1] aber eine wunderwürdige Durchbildung zumal im Nackten (und insbesondere in dem Relief des jüngsten Gerichts), die nur in kleinen Einzelmängeln noch auf die befangenen Ausgangspunkte des Studiums zurückdeutet, erfüllt das ganze vielgegliederte Werk. Der Drang der Zeit, der von den aus altchristlicher Zeit bewahrten Traditionen zur klassischen Läuterung der Form zurückführt, hat auch den pisanischen Meister er-



Gestalt der Maria, aus dem Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

griffen, ungleich lebhafter noch als alle Mitstrebenden. Er schreitet die Bahn der Antike nach; er giebt seinen Gestalten, zum Theil nach dem Vorbilde der altchristlichen, mehr noch nach dem der antiken Motive, die Lebensfülle, den Adel, die Majestät der Werke des Alterthums; er führte die Wundergestalten der alten Götter und Heroen auf's Neue in das Gebiet des künstlerischen Schaffens ein. Aber er beeinträchtigt hiemit allerdings die innerliche Einheit, den geistigen Grundgehalt seines Werkes.

---

[1] Sehr bemerkenswerth ist namentlich die Erscheinung der Figur des Engels mit dem Stabe bei der Anbetung der Könige, ebenso wie in dem Relief der goldnen Pforte zu Freiberg.

Die Stärke der Empfindung, welche das soviel unvollkommenere Relief von Lucca noch durchwaltet, der tiefe Einklang zwischen Inhalt und Darstellung, den die sächsischen Meisterwerke zur unvergleichlichen Erscheinung brachten, ist hier einem in seiner Wesenheit doch überwiegend formalen Studium, einer ob auch im höchsten Grade anerkennnngswürdigen Virtuosität preisgegeben. Die schliessliche Bedeutung des Werkes beruht doch minder in seinem Werthe an sich als in der Förderung, die es, auch bei der Aufnahme andrer Richtungen, der künstlerischen Praxis bringen musste. — Die späteren Werke des Meisters weichen auch von dieser einseitigen Befolgung des Gesetzes der Antike wiederum in etwas ab, zum Theil durch eigene leise Wandlung des Sinnes, zum Theil durch die bemerklich hervortretende Mitwirkung jüngerer Kräfte an der Arbeit veranlasst. Hieher gehört zunächst, wie es scheint, der Sarkophag des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,[1] der mit Sculpturen, zumeist aus der Legende des Heiligen, reich ausgestattet ist. Vornehmlich die Sculpturen der Vorderseite, die Erweckung eines Jünglings vom Tode und die Verbrennung ketzerischer Bücher darstellend, gelten als Arbeiten seiner eigenen Hand; auch sie verläugnen nicht die antikisirende Richtung, aber sie haben zugleich das Verdienst naiver Lebensbeobachtung und innigerer Empfindung. (Später sind dem Monumente noch zahlreiche andre Sculpturen zugefügt.) — Dann folgt die Kanzel des Domes von Siena,[2] deren Fertigung Nicola im Jahr 1266 übernahm und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo und seines Sohnes Giovanni ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung wie die Kanzel von Pisa. Bei einem grösseren Reichthum von Darstellungen, bei einer minder geschlossenen und strengen Weise der Composition erscheinen die antiken Elemente hier, als ein Gegebenes, freier behandelt, und finden sich schon unmittelbare Hinneigungen zu der Vortragweise des gothischen Styles, was wesentlich der Thätigkeit seiner Gehülfen zuzuschreiben ist. Die eigne Hand des Meisters erkennt man besonders in der Arbeit der allegorischen Gestalten. — Im J. 1278 wird noch der Thätigkeit Nicola's an der Ausführung des Brunnens auf dem Domplatze zu Perugia gedacht; ob und was von dessen Sculpturen ihm angehört, erhellt jedoch nicht.[3]

Das Eigenthümliche in der künstlerischen Richtung des Nicola Pisano konnte nur eine sehr bedingte Nachfolge finden; die veränderte Zeitstimmung bedingte, in Italien wie in den andern Landen des Occidents, eine wesentlich abweichende Auffassung und Behandlung, und sein eigner Sohn Giovanni trat an die Spitze derartiger Bestrebungen der italienischen Sculptur. Nur eine geringe Zahl von Bildwerken in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, zumeist Arbeiten voll Würde und Adel, rührt, wenn nicht ebenfalls von dem Meister selbst, so doch von nahe verwandter Hand her. Und nur die Sculpturen der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja[4] (um 1270) sind als das einzige umfassendere

[1] Cicognara, t. 8—11, 13. D'Agincourt, t. 32 (8). Vergl. Gaye, im Kunstblatt, 1839, Nro. 22. Denkmäler der Kunst, T. 48 (10). — [2] Cicognara, t. 8, 14. Denkmäler der Kunst, T. 48 (9). — [3] Nach Schulz I, 213 ist es Nicola's Schüler Arnolfo, der 1277 dorthin berufen wird. — [4] Cicognara, t. 39. Denkmäler der Kunst, T. 61 (4).

Werk anzuführen, welches, in nicht sehr geistreicher Weise, einen umfassenderen Anschluss an seine Richtung bekundet. Ausserdem scheint an den Reliefs der Marmorsäule beim Dom zu Gaëta ein Einfluss Nicola's hervorzutreten. Die Säule ist ungefähr 20 Fuss hoch und enthält an ihrem quadratischen Schafte eine Anzahl viereckiger Felder, die mit Scenen aus dem Leben Christi und der Legende eines Heiligen ausgefüllt sind. Einige dieser Darstellungen lassen eine glückliche Bewegung und ein Streben nach Ausdruck erkennen, das sich indess noch ganz in den Grenzen der allgemeinen Auffassung der Zeit zu halten scheint.[1] Einige andere unteritalische Werke vom Ende dieser Epoche zeigen eine überaus edle, wie es scheint der Richtung Nicola's verwandte Ausbildung. So die schöne, in antikem Geist aufgefasste Büste einer gekrönten Frau, wohl der Madonna, an der Kanzel zu Ravello, 1272 von Nicolaus di Bartolommeo aus Foggia gearbeitet, so auch aus noch späterer Zeit (1311) die Statuen an den beiden Kanzeln der Kirche zu Benevent, deren vorzüglichere von Nicolaus de Monteforte herrührt.

Malerei.

Deutschland.

Deutschland zeigt, wie in der Sculptur, so auch in der Malerei der romanischen Schlussepoche eine sehr umfassende und gehaltreiche Thätigkeit.

Der Arbeiten der Miniaturmalerei ist zunächst zu gedenken. Die vorzüglich beachtenswerthe Thätigkeit in diesem Fache gehört der früheren Zeit dieser Epoche, der um den Beginn des 13. Jahrhunderts, an; sie entwickelt sich unmittelbar aus der typischen Darstellungsweise des 12. Jahrhunderts heraus, zum Theil unter der Einwirkung byzantinischer Studien. Es unterscheiden sich zwei Hauptrichtungen, die schon in der vorigen Epoche auseinandergetreten waren, und die sich nunmehr eine jede in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausprägen.

Die eine ist eine durchgebildete Guaschmalerei; sie hält vorzugsweise an den älteren Stylmotiven fest und geht dabei auf eine stattlich dekorative Wirkung hinaus, mit feiner Behandlung der Farbe bei scharf gezeichneten Umrissen, mit Goldgründen hinter den Darstellungen, mit der Entwickelung einer phantastisch reichen Ornamentik in der Composition der grossen Anfangsbuchstaben. In ihren gediegeneren Leistungen zeigt sich zugleich ein anerkonnenswerth idealistisches Streben, das, von innerlicher Empfindung getragen, den überlieferten Formen bei aller Strenge das Gepräge von Adel und Würde giebt und in solcher Weise schliesslich auch zu belebterer Entwickelung vorschreitet. Zu den vorzüglichsten Werken dieser Gattung gehören die Miniaturen eines Manuscriptes mit biblischen Texten und Gebeten in der Bibliothek zu München, aus dem Kloster der h. Ehrentrud zu Salzburg; eines aus der Rheingegend stam-

---

[1] H. Schulz, Unteritalien Taf. 64.

menden Psalters in der Stadtbibliothek zu Hamburg; eines aus Mainz stammenden Evangeliariums zu Aschaffenburg; eines Psalters in der Bibliothek zu Bamberg;[1] eines zweiten Psalters in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart.[2] Die letztere Handschrift wurde für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1190—1216), den Erbauer des hohen Hauses der Wartburg (oben, S. 507), an dessen Hofe zugleich der Minnegesang jener Zeit glänzende Pflege fand, gefertigt. Neben bedeutenden Darstellungen der bezeichneten künstlerischen Richtung, neben der Erneuung alter Symbolik und einer noch unenträthselten Darstellung phantastisch poetischen Gepräges, neben prachtvoll ornamentirten Buchstaben



Verkündigung Mariä. Aus der Berliner Handschrift des Willeram. (F. K.)

ist zugleich eine Reihe von Bildnissen fürstlicher Personen, namentlich die des Landgrafen und seiner zweiten Gemahlin, diese schon mit individuell charakteristischen Zügen, enthalten.

Die andere Richtung der Miniaturmalerei giebt die Darstellungen zumeist in einfacher Umrisszeichnung (in schwarzer und rother Farbe, zur

[1] Ueber obige Arbeiten s. Waagen, D. Kunstbl., 1850, S. 147, und Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 376 und 103. — [2] F. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 69, ff.

Unterscheidung der verschiedenen Theile) zumeist mit farbigen Gründen. Sie erscheint besonders in den bayerischen Landen gepflegt, aus denen die vorzüglich namhaften Beispiele herstammen. Eins der letzteren, eine Handschrift der Berliner Bibliothek mit der Paraphrase des hohen Liedes von Willeram und andern geistlichen Schriften,[1] hat schlichte Zeichnungen, die mit der älteren Herbigkeit schon einen lebhaften Sinn für Bewegung und Ausdruck des Momentes verbinden. Ueberwiegend dient diese Darstellungsweise zur Illustration dichterischer Werke. Von dem Geiste der letzteren angeregt, von den Bedingnissen der technischen Ausführung wenig beschränkt, entwickelt sie einen lebendig dramatischen Vortrag, der unter Umständen eine Fülle von Lebensbeziehungen zur Erscheinung bringt, während auf eine durchgebildete Form weniger gesehen wird und die Feder des Zeichners sich manches Mal mit flüchtiger Andeutung begnügt, manches Mal auch vor barbaristisch roher Gestaltung nicht zurückschreckt. Es gehört hiezu eine Handschrift der Eneidt (Aeneïde) von



Die klagenden Mütter von Bethlehem. Aus der Berliner Handschrift des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee. (F. K.)

Heinrich von Veldeck, ebenfalls in der Bibliothek von Berlin,[2] mit einer grossen Menge bildlicher Scenen des Gedichts, die in der Zeichnung der Figuren sehr wenig Natursinn, in der Gewandung einen ungefüg conventionellen Styl zeigt, aber zugleich eine Fülle von Motiven der beredtesten Mimik entwickelt. Sodann eine Handschrift des Gedichtes des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee in derselben Bibliothek,[3] deren

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 7, 10. — [2] Ebenda, I, S. 38. — [3] Ebenda, I, S. 26.

Bilder, ohne starkes Gefühl für den körperlichen Organismus, obschon überall mit Sorgfalt behandelt, die zarteren wie die pathetischen Momente des Gedichtes mit Lebhaftigkeit und selbst, wie in der Klage der bethle-



Der verklärte Erlöser. Aus der Handschrift des Conrad von Scheyern zu München. (F. K.)

hemitischen Mütter um den Tod ihrer Kinder, mit ungewöhnlichem Nachdruck wiederzugeben wissen. Ebenso eine Handschrift des Conrad von

Scheyern in der Bibliothek zu München,[1] mit energischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte und besonders aus der Apokalypse und aus poetischen Legenden. In diesen spricht sich ein voller Lebenssinn aus, der zwar um das Detail der Form wenig sorgt, der aber durch grosse Züge, durch kühne Bewegung, durch einen starken Schwung der Gewandung ebenfalls entschiedene Wirkungen hervorzubringen vermag. Diese Arbeiten charakterisiren die schon vorgeschrittene Zeit des 13. Jahrhunderts und stimmen in der allgemeinen Fassung mit den im Folgenden zu besprechenden jüngeren Arbeiten überein. — Als ein anderes bezeichnendes Beispiel sind die Bilder einer Handschrift des „Welschen Gastes"



Bärenjagd. Aus der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes. F. K.)

(eines Gedichtes aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts) in der Bibliothek von Heidelberg zu erwähnen.[2] Leicht in Farben ausgemalt, stellen sie eine Fülle von Scenen des Lebens in frischer und natürlicher Auffassung dar.

Den deutschen Miniaturen der Zeit reihen sich böhmische von verwandter Beschaffenheit an. Ein Hauptbeispiel sind die Bilder einer Handschrift des unter dem Namen „Mater verborum" bekannten Glossars im vaterländischen Museum zu Prag, vom Jahr 1202, die Miniaturen von der Hand eines gewissen Miroslaw.[3]

Dann kommen einige Tafelgemälde, mit Darstellungen auf Goldgrund, in Betracht, frühe Beispiele für die Verwendung solcher zur Altarausstattung an Stelle des Prachtschmuckes, welcher bisher für derartige Zwecke mit Vorliebe angewandt war, (auch in dieser Periode u. A. noch in der Goldtafel von Basel, oben, S. 553), hiemit eine bemerkenswerthe Wendung des künstlerischen Wollens und Strebens bezeichnend: — ein ehemaliges Altar-Antependium im Provinzialmuseum zu Münster,

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 84. — [2] Ebenda, I, S. 3, 6. — [3] Vergl. besonders Passavant, in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I, S. 193 nebst Abbildung.

den Erlöser in der Glorie im strengen Style der Zeit um 1200 darstellend; — eine ähnlich behandelte Darstellung der hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen, als oberer Aufsatz eines jüngeren Altarwerkes in der Wiesenkirche zu Soest verwandt; — zwei Tafeln mit gleichfalls streng gemalten Heiligenfiguren in der Nikolaikapelle des Domes von Worms; — ein Antependium in der Kirche von Lüne bei Lüneburg, mit Darstellungen im Einschluss spitzbogiger Arkaden, — und eine Tafel mit Passionsscenen in der Kirche von Heilsbronn, die letztere vielleicht schon im Uebergange zu gothischer Stylistik.[1]

An deutschen Wandmalereien der in Rede stehenden Epoche ist eine erhebliche Folge vorhanden. Sie bilden die sehr überwiegende Zahl der Beispiele dieser Gattung der mittelalterlichen Kunst, welche neuerlich von der Kalktünche, die sie Jahrhunderte hindurch bedeckt hatte, befreit sind; andre harren noch ihrer Wiedererstehung. Ihre äussere Behandlung ist noch immer durchaus schlicht: einfach starke Umrisszeichnung, durch welche die Gestalten sich von den kräftig gefärbten, zumeist blauen Gründen lösen, einfache Colorirung, gar keine oder eine durchweg sehr mässige Schattenangabe. Aber wie sie hiedurch ein günstiges Wechselverhältniss zu den Wirkungen der Architektur und ihrer Flächen beibehalten, (ein Verhältniss, das bei höherer malerischer Durchbildung unendlich schwerer zu erreichen ist,) so entwickelt sich gleichzeitig eben in diesem vorwiegend linearen Element ein höchst bedeutungsvolles Streben nach lebenvoller Kraft, Klarheit, gereinigter Grösse. Das schlichte Verfahren bringt es in weiterem Umkreise, als in der so ungleich schwierigeren Sculptur, zu günstigen Erfolgen; namentlich hat das nördliche Deutschland im Westen wie im Osten die schätzbarsten Beispiele aufzuweisen. Die Darstellung einzelner Gestalten, rhythmisch auf die architektonischen Flächen vertheilt, wechselt mit figurenreichen Compositionen, die naiv historische Darstellung mit solcher, die sich durch eine symbolisirend gedankenhafte Entwickelung bedingt.

In der niederrheinischen Gegend schliessen sich dem, unter den Werken der vorigen Epoche bereits besprochenen Cyklus von Schwarz-Rheindorf zunächst die Gewölbmalereien des Kapitelsaales von Brauweiler an. Sie füllen die 24 Dreieckfelder des Gewölbes und führen ausser dem Bilde des Heilandes und einzelner Gestalten von Propheten oder Heiligen um ihn her, alttestamentliche und legendarische Scenen vor, welche nach Anleitung des Hebräerbriefes (11) die Bewährungen im Glauben vergegenwärtigen.[2] Was hievon erhalten, zeigt neben der allgemeinen Strenge des Styles einen schon individuell belebten Sinn, einen charakteristisch energischen Vortrag und im Einzelnen eine maassvolle Haltung, welche sich den Motiven antiker Darstellung mit Glück zuneigt. — Jünger, einer vorgeschrittenen Zeit des 13. Jahrhunderts angehörig,

---

[1] Vergl. die Notiz von Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 310. — [2] Reichensperger, Vermischte Schriften, S. 78, ff.

sind die Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln,[1] einzelne Heilige, zumeist unter gemalten Architekturen spätromanischen Styles, darstellend. Hier entwickeln sich die Gestalten bereits zu kraftvoller Fülle und fast majestätischer Würde, sowohl in den Körperlinien als in der voll niederwallenden Gewandung, die sich in grossen Massen bricht. Eigenthümlich erhaben ist namentlich die Figur des Constantin, in grossartig phantastischer Costümirung. — Verwandten Styl, doch minder gross und in mehr manierirter Behandlung, zeigt ein Wandbild in St. Knnibert zu Köln, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.[2] — Andre Wandmalereien dieser Epoche in der Krypta der Kapitolskircho zu Köln (diese noch nicht näher untersucht, da die Krypta zu profanen Zwecken hingegeben und wenig zugänglich ist), in der von St. Gereon, u. s. w.

Eigenthümlich (die Fülltafeln ehemaliger Chorschranken?) sind zehn grosse Schiefertafeln mit den Bildern von Aposteln in St. Ursula zn Köln. Die vielfach erneute Malerei zeigt hier in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit ein noch byzantinisirendes Gepräge. Die (gegenwärtig nicht sichtbare) Rückseite einer dieser Tafeln soll das Datum 1224 enthalten.

Andres Bedeutende in Westphalen.[3] Zu Soest die Wandmalereien in der Chornische der Nikolaikapelle:[4] der heil. Nikolaus, von Engeln und Verehrenden umgeben, und die zwölf Apostel, mit allegorischen Halbfiguren über zehn von diesen; erhabene Gestalten voll Lebensgefühl und individuell durchgebildetem Charakter; die Gewandung nach antiken Motiven knnstreich entwickelt, bewegt, zuweilen flatternd; das Allgemeine des Styles dem der Malereien der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln verwandt, doch mit noch feinerer Empfindung und nur in wenigen Einzelheiten noch befangen oder zur Manier geneigt; die allegorischen Gestalten, in weiblich jugendlichem Charakter, von hoher und freier Grazie. Die urkundliche ehrenvolle Erwähnung eines Soester Malers Everwin im J. 1231 ist nicht ganz ohne Grund auf den Meister dieser Wandbilder bezogen worden. (Die Malereien an der Wölbung der Chornische, über jenen, bestehen aus moderner Erneuung.) — Sodann die bis jetzt nur fragmentarisch aufgedeckten und mehr beschädigten Wandmalereien in der Kirche zu Methler,[5] besonders ebenfalls im Chore, zumeist die Gestalten einzelner Heiligen darstellend, aus wiederum jüngerer Zeit, mit dem Streben nach erhöhter Charakteristik und machtvoller Grösse, doch von minder edler und feiner Durchbildung, zum Theil von roher Behandlung. — Zahlreiche andre Reste, die für die Folge noch umfassenden Aufdecknngen entgegensehen lassen, im Dome zu Soest (in der nördlichen Seitenabsis und an den Pfeilern der Empore), in den Kirchen von Ohle, Werdohl, Plettenberg, Hüsten, Heggen, Fröndenberg,

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 A (8, 9.) — [2] Organ für christl. Kunst, II, Beilage zu Nro. 11. — [3] W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen, S. 322, ff.; T. 28, ff. — [4] Zu den Abbildungen bei Lübke s. die im Organ für christl. Kunst, II, zu Nro. 9, 15, 17, 19. Denkmäler der Kunst, T. 49 A (10, 11.) — [5] Ebenda, T. 49 A (12).

Opherdike, Castrop, Ahlen (Marienkirche), Sendenhorst. Diese der Mehrzahl nach ebenfalls von roherer Behandlung. So auch eine Malerei im Dome zu Münster, im Nordarme des westlichen Querschiffflügels, die als profangeschichtliches Bild, die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofes darstellend, von Bedeutung ist.

In den sächsischen Landen sind zunächst die Wandmalereien zu nennen, welche das Innere des Domes von Braunschweig [1] erfüllten und von denen noch ein ansehnlicher Theil in den östlichen Räumen des Gebäudes erhalten ist: an den Oberwänden und den Gewölben eine reiche cyklische Folge von Darstellungen dogmatischen Gehaltes, am Untertheil der Wände Friesstreifen mit historischen Scenen aus dem Leben verehrter Heiligen; die Malereien des eigentlichen Chorraumes unlängst erneut, die des südlichen Querschiffflügels noch in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten; (dagegen im nördlichen Querschiffflügel nur einige Fragmente späterer Zeit;) die Arbeit von verschiedenen Händen und, wie es scheint, auch in den bezeichneten, der romanischen Schlussepoche angehörigen Darstellungen verschiedenzeitig; die an den obern Räumen in einem mehr strengeren, mehr traditionellen Style, zum Theil, wie die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen im südlichen Querschiffflügel, von grossartiger Würde; die legendarischen Vorgänge in einer naiv freieren Auffassung. — Andre umfassende Reste, welche eben dieser Periode anzugehören scheinen, in der Kirche von Bursfelde. [2] So auch im Absisgewölbe der Kirche am Kloster Neuwerk zu Goslar, die Himmelskönigin mit Heiligen und den Bildern der Stifter darstellend. U. s. w. — Sodann die Malereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, [3] von denen bei der neuerlich erfolgten Restauration des Gebäudes überaus merkwürdige Reste zum Vorschein kamen, Halbfiguren des David und der Ecclesia, des Salomo und der „Königin des Ostens" und die Einzelgestalten der Propheten an den Fensterpfeilern des Langschiffes und des Chores; die Himmelfahrt der Maria am Gewölbe der mittleren Vierung; Andres von mehr zerstörter Beschaffenheit oder, wie die Malerei der Chorabsis, später übermalt. Diese Werke, namentlich die Gestalten der Propheten, standen entschieden auf dem Höhepunkte der romanischen Kunstepoche; sie zeigten die sächsische Malerschule dieser Zeit in demselben Streben nach lauterster Vollendung, welches die in Wechselburg und Freiburg thätige Bildhauerschule charakterisirt, und es fehlte auch nicht, in äusseren Elementen der Darstellung, an unmittelbaren Anklängen an die Werke der letzteren. In der schlichten Technik zeigte sich eine lebenvolle Charakteristik, eine freie und völlig klare Grösse des Styles, eine empfundene Durchbildung der klassischen Motive, der Art, dass Manches nicht nur im Allgemeinen der klassischen Epoche der modernen Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsprach, sondern in der That schon wie von einem Hauche raphaelischen Geistes berührt schien. Leider

[1] Ausführliche Beschreibung bei Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweigs, S. 26. Charakteristik bei Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst, V, I, S. 670. — [2] Hannoversches Magazin, 1850, S. 82. — [3] v. Quast, im Kunstblatt, 1845, S. 222, ff.

sind diese Werke erneut und hiebei nach dem Sinne des neuen Künstlers umgeschaffen worden; ihre Anschauung ist uns nur in Aquarellcopieen erhalten, welche nach den Originalen vor ihrer Ueberarbeitung mit Treue gefertigt wurden. — Minder bedeutend und schon im Uebergange zu gothischer Stylform sind die schwachen Reste der Bilder fürstlicher Personen, welche sich auf den Pfeilern der Kirchenruine von Memleben erhalten haben.[1]

Den sächsischen Wandgemälden schliesst sich eine reiche Deckenmalerei an, die der Flachdecke der Michaelskirche zu Hildesheim,[2] welche ein überaus schätzbares Beispiel für diesen Theil der künstlerischen Ausstattung kirchlicher Gebäude in der Epoche des romanischen Styles ausmacht. In acht grossen Mittelfeldern stellt sie den Sündenfall und den Stammbaum Christi dar, in einer erheblichen Zahl kleiner umrahmender Felder die Bilder von Patriarchen, Propheten, Evangelisten, symbolischen Gestalten. Das Ganze ist ornamentistisch gefasst und, in der Zeichnung wie in der Färbung, von reicher dekorativer Wirkung; mehrfach und zum Theil roh übermalt, zeigt das Werk in reiner erhaltenen Figuren, wie in der der Maria, eine hohe und edle Würde, die Spätzeit des Styles mit Bestimmtheit bezeichnend.

Franken besitzt ein Beispiel spätromanischer Wandmalerei im Westchore des Domes zu Bamberg, an den Bildern von Heiligen, welche die Nischen der südlichen Brüstungswand dieses Chores (statt der an solcher Stelle üblichen Sculpturen) ausfüllen. Sie lassen, zwar stark verblichen, noch eine sehr edle Fassung des romanischen Styles erkennen.

In Süddeutschland ist bis jetzt nur ein, dem fernen Südosten angehöriges Beispiel dieser Epoche von Bedeutung nachgewiesen: die Wandmalereien des Domes von Gurk[3] in Kärnten. Einzelreste lassen es vermuthen, dass das ganze Innere ausgemalt war; unverdeckt von Uebertünchung zeigen sich die Malereien des über der westlichen Eingangshalle befindlichen Nonnenchores, die ein cyklisch gebundenes Ganzes von dogmatischem Gehalte ausmachen. (Die Malereien der Eingangshalle werden als spätmittelalterlicher Zeit angehörig bezeichnet.) — Diesen Arbeiten sind die Wandgemälde der Giselakapelle zu Veszprim[4] in Ungarn anzureihen: Apostelgestalten in feierlich würdiger Fassung der überlieferten Stylmotive.

An Glasgemälden deutscher Kunst ist eine, wenn auch geringere Zahl von Beispielen vorhanden, für die Gesammtanschauung der künstlerischen Ausstattung der Monumente des romanischen Styles, für die Ent-

---

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 174. — [2] Das Werk ist in Farbendruck (bei Storch und Kramer in Berlin, 2 Bl. in Fol.) herausgegeben. Denkmäler der Kunst, T. 49 A (15). — [3] v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Archäologie des deutschen Mittelalters, S. 73, ff. Vergl. v. Ankershofen, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, I, S. 22, 229. Derselbe und Schellander, ebenda, S. 289, ff. (An künstlerischer und stylistischer Analyse wie an veröffentlichten Abbildungen fehlt es noch.) — [4] Jahrbuch der k. k. Central-Commission, I, S. 114; Mittheilungen derselben, I, S. 184.

wickelung derselben in der Spätzeit des deutsch-romanischen Styles ebenfalls von charakteristischer Bedeutung. Der Dom zu Augsburg hat in fünf Oberfenstern des Mittelschiffes grosse Heiligengestalten, die, über eine handwerkliche Wiedergabe conventioneller Formen nicht herauskommend, doch als ein früher Versuch, die von beschränkenden Bedingungen abhängige Technik für Darstellungen grösseren Maasstabes zu verwenden, beachtenswerth sind. — In Westphalen[1] sind die Fragmente in den Fenstern der Chornische des Domes von Soest als ältere Arbeiten, die Malereien des mittleren Chorfensters der Kirche zu Legden als ein schätzbares Werk der Blüthezeit des Styles zu nennen, dekorativ verbundene Medaillons mit kleinen figürlichen Darstellungen, deren Gesammtinhalt den Stammbaum Christi ausmacht. — Am Niederrhein fünf ansehnliche Fenster in St. Kunibert zu Köln,[2] der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts angehörig, kleine Scenen biblischen und legendarischen Inhalts, unterwärts einzelne grössere Heiligengestalten, Alles von bunten Arabesken- und Rankenmustern reichlich umschlossen, farbenglänzendem Teppichwerk vergleichbar und hiemit die günstigste Wirkung sichernd, deren überhaupt eine Glasmalertechnik fähig war, welche sich wesentlich noch auf eine mosaicirende Behandlung hingewiesen sah. Zu bemerken ist, dass während in den ornamentistischen Theilen dieser Fenster das romanische Element noch bestimmt vorherrscht, in der bewegten figürlichen Zeichnung sich schon Uebergänge in den gothischen Styl ankündigen. Noch mehr ist letzteres der Fall in zwei Chorfenstern der Kirche zu Heimersheim,[3] die zugleich eine wiederum schlichtere Anordnung zeigen.



Figur der Prudentia, von den Teppichen der Schlosskirche zu Quedlinburg. (F. K.)

Ein für die Schlussepoche des romanischen Styles eigenthümlich charakteristisches Werk ist ferner eine zusammengehörige (doch unvoll-

[1] Lübke, a. a. O., S. 335. — [2] Eins derselben bei Boisserée, Denkm. der Bauk. am Niederrhein, T. 72. — [3] F. H. Müller, Beitr. zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, T. 9.

ständige und zum Theil fragmentirte) Folge grosser gewirkter Teppichstücke, welche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden.[1] Sie rühren, historischer Angabe zufolge, aus der Zeit um 1200 her und enthalten Darstellungen zu der allegorischen Geschichte der „Vermählnng Mercur's mit der Philologie" von Marcianus Capella, eines Buches, das nebst den andern Schriften dieses spätrömischen Grammatikers im Mittelalter eifrig gelesen ward; naive figürliche Illustrationen, Götter der alten Mythe nnd allegorische Personen, mit beigeschriebenen Namen und mit grossen Spruchbändern in den Händen, zumeist ohne sonderliche Action, in der Darstellung nicht ohne mancherlei klassische Reminiscenz. Die Zeichnung deutet auf zwei verschiedene Händo, welche die Cartons geliefert; zum Theil hat sie, zwar noch in den überlieferten Stylformen, eine würdevolle und grosse Fassnng. Die Ausführung rührt von den Klosterfrauen von Quedlinburg her; die ganze Arbeit erscheint wiederum als ein schätzbarer und in seiner Art merkwürdiger Beleg für die Strebungen der sächsischen Kunst.

Schweden.

Einige Resto und Spuren romanischer Wandmalerei in Schonen, der Südprovinz von Schweden, deuten auf eine Uebertragung dieses Kunstbetriebes von Deutschland auf die nordischen Küstenlande. Bemerkenswerth sind die Malereien im Chorranme der kleinen Kirche von Bjeresjö,[2] unfern von Ystad: symbolische Figuren, der Stammbaum Christi, biblisch historische Scenen. Die Auffassung ist indess ohne Geist, die Behandlung barbaristisch roh.

Frankreich und England.

Frankreich und England haben für die Malerei der romanischen Schlussepoche keine erhebliche Bedeutnng.

Der umfassenden Ausstattung der kirchlichen Gebäude im südlichen und westlichen Frankreich durch Sculptur scheint ein ähnliches Streben im Fache der Malerei nicht zur Seite gegangen zu sein; wenigstens fehlt es für diese Gegenden an bemerkenswerthen Zeugnissen. In der Krypta der Kathedrale von Chartres, in der Kirche zu Frétigny (unfern von dort), in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, in der Kathedrale von Tournay werden Reste von Wandmalereien namhaft gemacht,[3] die im Wesentlichen dem 13. Jahrhundert anzugehören scheinen; welchen Grad von Ausbildung sie beknnden, wie weit sie überhaupt noch das romanische Stylgesetz befolgen, muss einstweilen dahingestellt bleiben. Die frühzeitige Entwickelung

---

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 635. Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg, Bl. 36—40. — [2] Mandelgren, monuments scandinaviques du moy. âge, liv. 1. — [3] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 693.

des gothischen Baustyles in den nordöstlich französischen Landen war der Förderung der Wandmalerei von vornherein wenig günstig.

Die französischen Miniaturen dieser Epoche haben das Verdienst technischer Ausbildung, während der geistige Gehalt geringer ist. —

In England fehlt es an allen Zeugnissen für den Betrieb grossräumiger Malerei; (was an derartigen Notizen vorliegt, gehört ohne Zweifel schon den Anfängen der Entwickelung des gothischen Styles an.) Von den englischen Miniaturen gilt im Wesentlichen dasselbe wie von den französischen.

Italien.

Die italienische Malerei der Epoche des spätromanischen Styles umfasst eine Stufenfolge sehr ausgezeichneter und beachtenswerther Entwickelungen.[1] Ihre Leistungen gehen über den Schluss des 13. Jahrhunderts hinaus; sie gehören den verschiedenen Gattungen des Kunstfaches an. Die Individualisirung des künstlerischen Schaffens macht sich durch eine namhafte Zahl hervortretender Persönlichkeiten geltend.

Von charakteristischer Bedeutung ist hier das Wechselverhältniss zu den Typen des byzantinischen Kunststyles, der an einigen Punkten des Landes, namentlich in der Mosaikausstattung kirchlicher Räume, lebhafte Aufnahme gefunden hatte. Er gab dem in weiterem Kreise aufwachenden künstlerischen Bedürfniss zunächst Vorbild und Lehre. Aber die Neubelebung der traditionellen Form, welche überall das Wesen des romanischen Spätstyles ausmacht, führte auch hier zur Lösung des schematischen Gesetzes; in Einzelfällen trat diesem ein kraftvoller Lebensdrang entgegen, in naiver Unmittelbarkeit oder in klassischer Läuterung, wenn schon dem einseitig antikisirenden Drange in den Bildnerarbeiten des Nicola Pisano an Fülle und Entschiedenheit keineswegs gleich. Die Einigung der Gegensätze erscheint schliesslich als die Grundlage eines in sich befriedigten Schaffens.

In Venedig wurde in der Mosaikausstattung der Markuskirche fortgefahren, zum Theil in einseitigerer Beobachtung der hier schon lange geübten byzantinischen Muster, zum Theil in einer, von individuell freiem Gefühle getragenen Erneuung. In letzter Beziehung sind namentlich die Mosaiken des Umganges der Kirche, vor den Eingangsthüren und auf der Nordseite, von ausgezeichneter Bedeutung, Geschichten des alten Testaments bis auf Moses in derber, frischer, belebter Auffassung darstellend. Sie gehören ohne Zweifel der früheren Zeit des 13. Jahrhunderts an; die Arbeiter späterer Stücke kehrten wiederum mehr zu der Starrheit der alten Vorbilder zurück. — Anderweit bedeutend ist das, ebenfalls dem 13. Jahrhundert angehörige Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo.[2] Es stellt die thronende Maria mit dem Kinde und Engel und Heilige zu ihren Seiten dar, in altherkömmlicher Anordnung, in Geberde und Gewandung mit dem Gepräge hoher Feier und zu-

---

[1] Umrisse bei d'Agincourt, Rosini, Ramboux u. A. m. — [2] v. Eitelberger, in den Mittelalterl. Kunstdenkmalen des Oesterr. Kaiserstaates, S. 105, f.

gleich mit den Andeutungen empfundener Bewegung. — In Florenz empfing die Taufkirche S. Giovanni, damals das wichtigste Gebäude der Stadt, eine ähnliche Ausstattung: das Mosaik an der Wölbung der Altarnische, 1225 von einem Mönche Jacobus gefertigt; die Darstellungen an der grossen Kuppelwölbung des Hauptraumes, von Andrea Tafi (1213—94) und Anderen, angeblich unter der Beihülfe eines in Venedig ansässigen griechischen Meisters, Apollonius, ausgeführt, theils streng, theils mässiger byzantinisirend, theils in einer selbständig derben Fassung.

Auch anderweit bekundet sich in Toscana die Aufnahme byzantinischer Kunstweise, die Verarbeitung derselben durch individuelles künstlerisches Vermögen. Einige Tafelbilder in der Akademie von Siena bezeugen den unmittelbaren Anschluss; ein grosses Madonnenbild in der



Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

dortigen Kirche S. Domenico, [1] 1221 von Guido von Siena gemalt, bildet das überkommene Motiv mit Würde und einem ersten Anfluge von naiver Grazie aus. — Den Namen des Giunta Pisano und die Jahrzahl 1236 trug ein verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten in S. Francesco zu Assisi; ein zweites Exemplar, in der Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi, demselben Meister zugeschrieben, hat völlig den byzantinischen Typus. Verloschene Wandmalereien im östlichen Theil der Oberkirche von S. Francesco, ebenfalls dem Giunta zugeschrieben, lassen in den alten Abbildungen derselben Momente einer leidenschaftlichen Energie erkennen, die sich der byzantinisirenden Composition beimischen.

Eine abweichende Richtung erscheint in den Malereien, welche die Wölbung des Baptisteriums von Parma ausfüllen und der Zeit um 1230 angehören: Gestalten von Personen des alten und des neuen Bundes und

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 (1).

von jüngeren Heiligen, Scenen aus der Geschichte des Täufers. Sie scheinen den Werken nordischer Wandmalerei verwandt zu sein, in den Einzelgestalten mit der Darlegung machtvoller Würde, in den historischen Scenen mit den durchgehenden Zügen kühner und leidenschaftlicher Bewegung, dem zuerst erreichbaren Darstellungsmittel für ein innerlich erregtes künstlerisches Gefühl.

An diese Vorgänge knüpft sich die Thätigkeit eines jüngeren toscanischen Meisters an, des Giovanni Cimabue von Florenz, angeblich 1240 geboren, bald nach 1300 verstorben: Zwei grosse Tafelbilder der Madonna, beide zu Florenz, folgen im allgemeinen Motiv der Darstellung wiederum den byzantinischen Mustern; das ältere, aus S. Trinità und gegenwärtig in der Akademie, noch in verhältnissmässig strengerem Anschluss; das jüngere, in S. Maria Novella,[1] mit Engeln zu den Seiten der Madonna und zahlreichen Medaillons mit den Brustbildern heiliger Personen auf den Rahmen, in einer Umbildung, welche das Ueberkommen



Johannes der Evangelist, von Cimabue. Vom Rahmen des Madonnenbildes in S. Maria Novella zu Florenz.

schon in freier Würde und naiver Naturbeobachtung wiederzugeben vermag. — Dann ein Cyklus von Wandmalereien im Langschiff der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi: an den Gewölbfeldern einzelne Darstellungen heiliger Personen, ebenfalls in herkömmlich feierlicher Anordnung, die des mittleren Gewölbequadrats am Meisten in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, diese zugleich durch eine dekorative Umgebung von entschieden antikisirender Auffassung bemerkenswerth; an dem Obertheil der Wände historische Scenen der ersten Bücher des alten Testaments und der Geschichte Christi, die, zwar noch ohne charakteristische Durchbildung der Einzelformen, sich doch ebenso durch ein sinnvolles Erfassen des dramatischen Moments wie durch die Andeutung eines feierlichen

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 (2).

Pathos auszeichnen. (Die Bilder am Untertheil der Wände von spätern Händen. Zu bemerken: dass das Gebände selbst, nach dem Entwurfe eines fremden Architekten gebaut, schon gothisch ist, (vergl. unten,) dass aber so wenig in den älteren Wandmalereien des Chores wie in den genannten von Cimabue eine Hinneigung zu gothischen Stylprincipien ersichtlich wird.) — Gegen den Schluss seines Lebens erscheint Cimabue an dem kolossalen Chormosaik des Domes von Pisa betheiligt, den thronenden Heiland nebst Maria und Johannes darstellend. Wie viel davon ihm angehört, erhellt nicht; das Hauptsächliche dieser Arbeit folgt wiederum den byzantinischen Typen.

Für das lange Beharren an diesen in der toscanischen Kunst liegen noch andre Beispiele vor. Das Chormosaik von S. Miniato bei Florenz vom J. 1297, dessen Verfertiger unbekannt ist, schliesst sich ihnen noch in auffälliger Strenge an; während ein namhafter Meister dieses Faches, Gaddo Gaddi (gest. 1312) in seinem Hauptwerke, der Krönung Mariä im Dome zu Florenz, mit der byzantinisirenden Technik allerdings die freiere Würde des Cimabue wohl zu vereinigen weiss.



Aus der Altartafel des Duccio, im Dome von Siena.

Auch Siena hat in einem Madonnenbilde von Diotisalvi (1281) in der Servitenkirche SS. Concezione eine Arbeit, die von der Leistung jenes Guido wiederum in roheren Byzantinismus verfällt. — Um so wunderbarer ist die aus derselben Richtung hervorgehende Erscheinung eines dritten sienesischen Meisters: des Duccio di Buoninsegna, in welchem das Streben der Zeit zur Vollendung gedieh und der an künstlerischem Vermögen nur dem Nicola Pisano zu vergleichen ist. Im Jahr 1311 beendete er die grosse Tafel für den Hauptaltar des Domes; auf der Vorder- und der Rückseite mit Gemälden versehen, sind beide Seiten nachmals von einander getrennt und als zwei besondere Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt worden. Die ehemalige Rückseite enthält in einer grossen Zahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Auch hier liegt die byzantinisirende Tradition noch entschieden zu Grunde; aber alles Hemmende derselben ist überwunden, Alles, was sie an bedeutungsvollen Motiven darbot, mit vollster künstlerischer Kraft

und Empfindung zu neuem Leben umgeschaffen. Höchste majestätische Würde und erschütterndste Leidenschaft, Reichthum des Gedankens, Anmuth der Form, naives Spiel des Lebens kommen in diesen kleinen Darstellungen auf gleiche Weise zur Erscheinung. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Gestalten, eine Madonna mit Heiligen. Hier ist, zumal in den Köpfen, eine nicht minder gediegene Durchbildung, dabei aber in der Gewandung ein anmuthsvoll weicher Fluss, der, in dieser einen Beziehung, bereits eine Abweichung von dem ursprünglich byzantinischen Stylprincip und den Uebergang in das der gothischen Epoche ausspricht. — Eine Anzahl kleiner Tafeln in der Sakristei des Domes scheint von den früheren Staffeln und Giebeln des Altarwerkes herzurühren. Andre in der Akademie zu Siena geben weitere Belege, zum Theil vielleicht für die eigne Wirksamkeit Duccio's, jedenfalls für die von Nachfolgern seiner Richtung.

Die künstlerische Thätigkeit des mittleren und des unteren Italiens ist im Ganzen von geringerem Belang, lässt aber in einzelnen hervorragenden Leistungen dieselben Entwickelungsverhältnisse erkennen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts erscheint auch hier (nach den freieren Bestrebungen, die aus einigen römischen Mosaiken des zwölften ersichtlich werden), ein vorwiegender Byzantinismus. So in einem Mosaik an der Façade des Domes von Spoleto, 1207 von Solsernus gefertigt, das durch ein Gepräge einfacher Würde anspricht. So, in sehr strenger Behandlung, in dem kolossalen (stark restaurirten) Mosaik der Chornische von S. Paolo fuori le mura bei Rom und in den (vielfach übermalten) Wandbildern der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le m., ebendaselbst, die indess das Verdienst einer lebendigen bildlichen Erzählung haben. — So auch in römischen Arbeiten der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, die zugleich aber einen Rückfall in handwerkliche Rohheit bezeugen: den Malereien der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro coronati und den Mosaiken zweier kleiner Nischen in S. Costanza.

In der Spätzeit des 13. Jahrhunderts erscheinen in Rom grossartige Werke der Mosaikmalerei, die eine Nachfolge der durch Cimabue angebahnten Richtung bezeichnen. Namentlich die von Jacobus Torriti gefertigten Mosaiken der Chornischen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore; jenes einfacher und von minder durchgebildeter Behandlnng; dies von bedeutsamer, mehrgegliederter Composition, edel, würdig, empfunden, eins der Meisterwerke der Zeit, zumal in dem Hauptstücke der Darstellung der Krönung der Maria.[1] Jünger ist das Façadenmosaik von S. Maria Maggiore mit der Darstellung legendarischer Scenen, gegen 1300 von Philippus Rusuti gefertigt, nicht ebenso geistvoll und, wie es scheint, bereits in einem Uebergange zu den Elementen des gothischen Styls.[2] Ebenso auch wohl die schlicht würdevollen Mosaiken an zwei, in ihrer Architekturform bereits entschieden gothischen Grabmonumenten in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 (3). — [2] Ebenda, T. 49 (4, 5).

In Neapel gehört ein Mosaik in S. Restituta, Madonna mit Heiligen, derselben Nachfolge des Cimabue an. — Als Zeitgenoss des letzteren wird, ebendaselbst, der Maler Tommaso degli Stefani bezeichnet. Die von ihm ausgeführten Wandbilder im dortigen Dome (Cap. Minutoli) sind gänzlich übermalt.

Im Uebrigen bleibt im südlichen Italien byzantinische Maltechnik noch Jahrhunderte hindurch in Uebung. In Otranto erscheint ein eigenthümlicher Schulbetrieb der Art, besonders von der Familie der Bizamani geübt. Ihre Tafeln, zumeist klein und sauber behandelt, mischen den byzantinischen Typen im Laufe der Zeit Manches von den Elementen der fortschreitenden Kunst ein und zeichnen sich häufig durch zierlich phantastische landschaftliche Gründe aus. — Ein umfangreiches Werk byzantinischen Einflusses sind die Wandgemälde in der Kirche von St. Angelo in Formis, Geschichten des alten und neuen Testamentes, Heiligenlegenden und eine Darstellung des Weltgerichts enthaltend.[1] In der Kirche zu Montevergine wird eine grosse Altartafel der Madonna gerühmt, die 1310 in einem an Cimabue anklingenden Style von Montanus aus Arezzo gemalt wurde.[2]

Die italienische Miniaturmalerei der romanischen Spätepoche, an sich ohne namhafte Bedeutung, giebt für die stylistischen Verhältnisse der Zeit ebenfalls einzelne Belege.

Dekorative Kunst.

Die dekorative Metallarbeit, die in Form und Darstellung das den verschiedenen Künsten Eigenthümliche für ihre Zwecke vereinigt, erscheint auch in dieser Epoche wie in der des 12. Jahrhunderts, in lebhafter Thätigkeit. Doch bleibt sie im Wesentlichen, wie es scheint, auf die Lande diesseits der Alpen beschränkt, und die bedeutenderen der erhaltenen Werke gehören zunächst wiederum noch den niederrheinischen Landen an.[3]. Die Behandlung ist von der frühern wenig verschieden; nur werden die Maasse gern ansehnlich vergrössert, die Dekorationen reichlicher angewandt. Die Reliquienschreine namentlich erhalten in einzelnen Fällen sehr ansehnliche Dimension und zierlichst durchgebildete architektonische Ausstattung; in den bildnerischen Theilen, den plastischen, gravirten, mit Emailfarbe ausgestatteten, erscheint dagegen kaum ein Fortschritt; ein feststehender handwerksmässiger Typus herrscht hierin in vorwiegendem Maasse vor, nur in seltnen Ausnahmfällen von Bildungen durchbrochen, welche den lebendigeren Richtungen der Kunst der romanischen Spätepoche entsprechen. Ein Hauptwerk ist der mächtige Reliquienschrein der hl. drei Könige im Dome von Köln, 3 Fuss breit, $4\frac{1}{2}$ Fuss hoch, $5\frac{1}{2}$ Fuss lang, mit einer Fülle von Darstellungen, theils

---

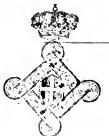
[1] Vergl. Schulz, Denkmäler Unteritaliens, Taf. 70. 71. — [2] Ebenda, II, 338. — [3] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 328. Zahlreiche Abbildungen in E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden.

in einer noch alterthümlichen Strenge vom Schlusse des 12. Jahrhunderts, theils in einer feineren Entwickelung, die auf eine schon vorgeschrittene Zeit des folgenden deutet. Andre Prachtarbeiten, ebendaselbst, besonders in St. Ursula und in St. Maria in der Schnurgasse (die letzteren aus St. Pantaleon stammend.) Zwei prächtige Schreine, der eine noch aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts, der andre nm 1220 entstanden, in den Schätzen des Münsters zu Aachen.[1] — Sodann, unter den Werken der Art, welche die Pfarrkirche zn Siegburg bewahrt, der Schrein des h. Anno; — eine grosse reichgeschmückte Reliquientafel in St. Matthias bei Trier;[2] — ein Reliquienschrein zu Mettlach,[3] (der Styl der gravirten Darstellungen dem der eben genannten Tafel entsprechend;) — der grosse Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay vom Jahr 1247 (ohne Zweifel gleichfalls ein niederrheinisches Werk), mit zum Theil modernisirten Sculpturen, und ebenda der Marienschrein, mit kleinen Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi, vom J. 1214;[4] endlich der schon einigermaassen gothisirende Schrein des h. Suitbert in der Kirche von Kaiserswerth vom J. 1264. — Andre an andern Orten.[5]

Die namhaften Arbeiten ähnlicher Art in Frankreich[6] — in der Kathedrale und im Museum von Rouen, in der Kathedrale von Evreux, zu Coudray-St. Germer (Oise), zu Jonarre, Mozac in der Auvergne, u. s. w., — scheinen vorzugsweise schon dem Uebergange in die Formen des gothischen Styles anzugehören. Ein wundersames Glanzwerk romanischer Kunst scheint das in derselben Technik gearbeitete Grabmal des Grafen der Champagne, Heinrich I. (gest. 1180,) gewesen zu sein, das sich in St. Etienne zu Troyes befand, einem Altare ähnlich, mit durchbrochenen Arkaden an den Seitenwandungen und mit dem Bilde des Bestatteten im Innern. Die erhaltene Abbildnng[7] lässt die Spätformen des Styles erkennen.

---

[1] Stylgetreue Darstellungen bei E. aus'm Weerth, Denkmäler, Abth. I. Bd. 2. — [2] Chr. W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter etc., Liefg. 1. — [3] Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 230. — [4] Nach einer Notiz des Hrn. Du Mortier von einem Meister Nicolaus von Verdun gefertigt, der doch wohl nicht mit dem gleichnamigen Meister des 33 Jahre früher gearbeiteten Antependiums von Kloster-Neuburg (vgl. S. 187) zu identificiren ist. W. L. — [5] Z. B. im Dome von Osnabrück. Vergl. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalon, S. 406. — [6] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 801. De Caumont, Abécédaire, arch. rel. p. 439. — [7] De Caumont, a. a. O., p. 230.



Gebildete und Bildung Suchende Belehrung und Unterhaltung in Fülle schöpfen, der bessere Handwerker, Fabrikant, Künstler, Kunstschüler und Kunstfreund das Werk zum nützlichen Studium benützen und von dem unendlich reichen Inhalt in mancher Weise die passendste Anwendung nehmen kann; für die Besitzer der Kugler'schen kunstgeschichtlichen Werke ist es beinahe unentbehrlich, da es in nächster Beziehung zu denselben steht und überall citirt wird, namentlich wo auf den Reichthum der Abbildungen Rücksicht zu nehmen war.

Eser, Fr., Zwei Monate in Italien. Reiseerinnerungen eines Kunstfreundes. fl. 2. — oder Thlr. 1. 6 Sgr.

In Form eines Reisehandbuches umfasst dieses Buch die bedeutendsten Städte Italiens mit ihren reichen Kunstschätzen, welche der Verfasser durch eigene Anschauung kennen lernte. Der Zweck des Buches ist: diejenigen, deren Vorbereitung zur Reise mangelhaft blieb, auf das Wichtigste und Sehenswertheste hinzuweisen, sowie es bei denen, welche die herrlichen Kunststätten schon besucht, schöne Erinnerungen hervorrufen und die erlebten mannigfachen Eindrücke auffrischen wird. Im Uebrigen findet der Leser manche anziehende Natur- und Sittenschilderungen, der Freund der Naturwissenschaften wird vielfach wünschenswerthen Notizen begegnen und jedem Reisenden empfiehlt sich das Buch durch praktische Bemerkungen über Reise-Einrichtungen etc.

Fontane, Th., Aus England. Studien u. Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. fl. 2. 24 kr. oder Thlr. 1. 15 sgr.

Der Verfasser, der schon in früheren Jahren England bereist hat, von 1855 bis 1859 aber ausschliesslich zu dem Zwecke daselbst verweilte, die dortigen Kunstzustände, besonders die Theater- und Pressverhältnisse näher kennen zu lernen, hat in dem obengenannten Buche seine mehrjährigen Beobachtungen niedergelegt. Da sich dieselben auf Gebiete erstrecken, die bisher fast niemals einem eingehenden Studium von Seiten eines Fremden unterworfen werden sind, so glauben wir dem Leser in Obigem eine lehrreiche Lektüre bieten zu können. Kapitel wie über die Hamlet- und Macbeth-Darstellung im Sadlers-Wells-Theater, über die grosse englische Portrait-Gallerie, über die Times etc. dürften mit besonderem Interesse gelesen werden. Der Name des Verfassers bürgt für eine anregende und fesselnde Darstellung.

Guhl, Dr. Ernst, Der Dom zu Cöln. Seine Geschichte, Beschreibung und gegenwärtiger Zustand. 24 kr. oder 8 Sgr.

— — Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademieen. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Fr. Kugler. fl. 1. 48 kr. od. Thlr. 1. 3 sgr.

Harless, Prof. Dr. E., Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten und zum Selbstunterrichte. Mit Illustrationen nach Originalzeichnungen. fl. 6. 36 kr. oder Thlr. 4.

Dieses Lehrbuch beabsichtigt vorzugsweise Zöglingen der akademischen Anstalten, sowie den Künstlern überhaupt, welchen es um ein Verständniss der Formen menschlicher Gestalten zu thun ist, eine auf anatomische, physiologische und psychologische Grundlage aufgebaute Anschauung der Formen und Einsicht der Ursachen und organischen Gesetze zu verschaffen, nach welchen sich Linien und Modellirung der ruhenden sowie der bewegten menschlichen Gestalt richten. Durch diese Behandlungsweise der sonst genannten „Anatomie für Künstler" ist auf diesem Felde eine ganz neue Bahn gebrochen, auf welcher sich Kunst und Wissenschaft, wie es von der Zeit immer dringender gefordert wird, begegnen.

Krieg v. Hochfelden, G. H., Geschichte der Militär-Architektur des früheren Mittelalters in Deutschland. Mit 137 Abbildungen. fl. 4. 24 kr. oder Thlr. 2. 20 sgr.

Bis jetzt hat man in Deutschland mit den alten Burg-Ruinen meistens nur Romantik getrieben. — Bei näherer Untersuchung ihrer militärischen Bestimmung, ihrer fortificatorischen Anordnung und ihrer technischen Ausführung hat sich aber eine so ununterbrochene Entwickelung und folgerichtige Ausbildung ergeben, dass sich eine vollständige Geschichte des Burgenbaues, oder (weil hier auch Städteumfassungen erörtert werden) der Militär-Architektur schon seit den Zeiten der römischen Herrschaft aufstellen liess. Hievon bringen wir für jetzt nur die Geschichte der Militär-Architektur des früheren Mittelalters, jene des spätern wird in ihren allgemeinen Umrissen schon durch die Geschichte des frühern deutlich. Indem auf diese Weise eben so zahlreiche als bisher wenig verstandene Denkmäler unserer Vorzeit nach Zweck und Mitteln erläutert werden, hoffen wir, dass mit der Kenntniss des Vaterländischen

auch die Liebe zu demselben sich mehre, und dass nicht bloss dem Militär, sondern auch dem Geschichtsforscher, dem Architekten, dem Philologen, so wie dem Freund unserer noch jungen Culturgeschichte in diesen Studien neue und ergiebige Quellen sich öffnen.

Künstler-Lexicon, neuestes allgemeines, in 3 Bänden. Die Künstler aller Zeiten und Völker. Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart. Nach den besten Quellen bearb. von Prof. Fr. Müller, fortges. v. Dr. Karl Klunzinger. I. Bd. fl. 6. 40 kr. od. Thlr. 4. II. Bd. fl. 8. od. Thl. 4. 24 sgr. od. in Liefrgen. à 40 kr. od. 12 sgr.

Dieses neueste, bis auf die Gegenwart fortgesetzte, nach den besten Quellen bearbeitete allgemeine Künstler-Lexicon, das sich der Anerkennung unserer ersten kunstwissenschaftlichen Autoritäten erfreut, ist in raschem Fortschreiten begriffen. Die beiden ersten Bände sind bereits erschienen, während vom III. Band (Schluss) schon 6 Lieferungen ausgegeben und die Schlusslieferungen wohl auch im Laufe des Jahres 1861 zu erwarten sein werden.

Kugler, Franz, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artist. Beilagen. 3 Bde. fl. 30. od. Thlr. 18.

Der Inhalt des Werkes wird durch den Titel bestimmt; es ist eine Sammlung derjenigen, diesem Fache angehörigen Arbeiten des Verfassers, in welchen einzelne Punkte und Abschnitte der Kunstgeschichte einer besonderen wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen, in welchen über vorhandene Werke und ihre kunsthistorische Stellung, sowie über Persönlichkeiten der Meister Nachrichten gegeben, in welchen anderweitige Leistungen im Gebiete der Kunst und der Kunstgeschichte kritisch beleuchtet sind. Zum Theil bestehen die darin enthaltenen Studien aus Radirungen, welche, mehr als ein halbes Tausend, von dem Verfasser eigenhändig radirt und dem Texte eingedruckt sind; andere Kunstbeilagen sind ausserdem hinzugefügt. Dieses Work bildet eine nothwendige Ergänzung der grösseren kunsthistorischen Arbeiten des Verfassers, des Handbuches der Kunstgeschichte, der Geschichte der Malerei und der Geschichte der Baukunst.

Kugler, Franz, Geschichte der Baukunst. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Holzschnitten und andern artist. Beilagen. 3 Bde. fl. 19. 20 kr. od. Thlr. 12. I. Bd.: Gesch. d. oriental. und antiken Baukunst. fl. 6. 8 kr. od. Thlr. 3. 24 sgr. II. Bd.: Gesch. d. roman. Baukunst. fl. 6. 24 kr. od. Thlr. 4. III. Bd.: Gesch. d. goth. Baukunst. fl. 6. 48 kr. od. Thlr. 4. 6 sgr.

Der IV. Band erscheint im Laufe des Jahres 1861 und wird die „Geschichte der Renaissance“ enthalten.

Dies Werk hat die Aufgabe, von der künstlerischen Banthätigkeit der Völker, seit den frühsten uns bekannten Anfängen geschichtlichen Lebens, eine historisch geordnete Uebersicht zu geben. Es legt die Weise dar, in welcher die Völker je nach ihren Eigenthümlichkeiten an diesem monumentalen Schaffen Theil genommen, die Sonderzwecke, welche sie dabei verfolgt, die Ziele, welche sie erreicht haben. Es begreift somit einen der wesentlichsten Theile der allgemeinen Culturgeschichte in sich. Es ist gleichzeitig dazu bestimmt, den Ursprung und die Entwickelung der baukünstlerischen Formen an sich, ihre Uebertragungen und Umbildungen darzulegen, — das Wesen dieser Formen, wie dieselben im Fortgange der Geschichte nacheinander gleichsam als naturwüchsige Gebilde hervortreten, zur Erkenntniss zu bringen. Es bietet daher auch für einen Haupttheil der kunsttheoretischen Forschung, des praktischen Kunststudiums das erforderliche Material.

Kunst, die, der Gegenwart. (33 Stahlstiche in Querfolio mit Text.) Zugleich als Supplement für die Besitzer der 3ten Auflage von Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte. fl. 8. oder Thlr. 4. 24 sgr.

Kunst, die, des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei. Herausgegeben von C. Heideloff. Unter Mitwirkung von Architekt C. Beisbarth. Mit Tafeln in Stahlstich nebst vielen in den Text gedruckten Holzschnitten. In Quart. 1—6. Lieferung. Preis pro Lieferung fl. 2. 12 kr. oder Thlr. 1. 10 sgr.

Als Supplemente hiezu:

Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben. I. Supplement: Die Frauenkirche in Esslingen, von Architekt Beisbarth. 9 Tafeln in Stahlstich in gr. Folio in

Carton. fl. 4. od. Thlr. 2. 12 sgr. II. Suppl.: Die Cisterzienser-Abtei Bebenhausen im Schönbuch, von Dr. Heinrich Leibnitz. 6 Tafeln in Stahlstich in gr. Folio in Carton. fl. 4. od. Thlr. 2. 12 sgr.

Kunstblatt, christliches, für Kirche, Schule und Haus. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. v. Grüneisen, Oberhofprediger in Stuttgart, K. Schnaase, Geh. Obertribunalrath in Berlin, und Director J. Schnorr v. Carolsfeld in Dresden. Jahrg. 1859 u. 1860. à fl. 1. 48 kr. od. Thlr. 1. — 1861. fl. 2. — od. Thlr. 1. 6 sgr.

Monatlich zwei Nummern von je einem halben Bogen Text, mit zahlreichen Holzschnitten. Nummernweise durch alle Postämter, monatlich durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Kunstblatt, deutsches. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Organ der deutschen Kunstvereine u. s. w., redigirt von Friedrich Eggers in Berlin. Mit Literaturblatt, redigirt von Paul Heyse in München. Jahrg. 1858. 12 Hefte in gr. 4. n. fl. 11. 12 kr. od. Thlr. 6. 20 sgr.

Kunstdenkmale, Mittelalterliche, des österreichischen Kaiserstaates, herausgeg. v. Dr. Gustav Heider, Prof. Rud. v. Eitelberger. Erster und Zweiter Band. Eleg. geb. in Leinw. à fl. 22. — od. Thlr. 13. 10 sgr.

Dieses ebenso durch die Gediegenheit seines Inhalts als durch die Pracht seiner Ausstattung sich geltend machende Werk der kunsthistorischen Forschung ist nunmehr in zwei Bänden abgeschlossen und enthält ein reiches Bild der herrlichsten Schöpfungen der Baukunst, der Plastik und Glasmalerei des Mittelalters in dem österreichischen Kaiserstaate.

Lübke, Prof. Dr. W., Grundriss der Kunstgeschichte. Mit 349 Holz-schnitten. fl. 5. 24 kr. od. Thlr. 3. 10 sgr. Geb. in engl. Leinw. mit Deckenvergold. fl. 6. od. Thlr. 3. 20½ sgr.

Der Verfasser giebt hiermit in gedrängter Anordnung eine Uebersicht der gesammten Entwickelung der bildenden Künste, Architektur, Sculptur und Malerei, die in anziehender Erzählung den weiten Kreisen Gebildeter, Künstler und Kunstfreunde das Wesentlichste aus dem massenhaft angewachsenen Stoffe zu lebendiger Anschauung vorführt. Eine Reihe von Illustrationen unterstützt die Darstellung, die zugleich als vorbereitende Einleitung zum Studium der grössern kunstgeschichtlichen Werke von Franz Kugler gelten kann.

Overbeck, Dr. Johannes, Die Bildwerke zum Thebischen und Troi-schen Heldenkreis. Mit 33 lithographirten Tafeln in Mappe. Preis fl. 14. oder Thlr. 8. —

Rettberg, R. v., Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen darge-stellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Mit zahlreichen Illustrationen. Preis fl. 3. 12 kr. oder Thlr. 2. —

Keine Stadt hat den mittelalterlichen Typus so treu bewahrt, hat eine solche Masse und Mannigfaltigkeit der interessantesten Kunstdenkmäler aufzuweisen, als Nürnberg, diese Mutter- und Pflanzstätte deutscher Kunstbildung. Dieses reiche Kunstleben nun von seinem Ursprung an bis auf die jetzige Zeit in seinen Momenten nach allen Seiten hin darzustellen und zu beleuchten, ist des Verfassers Zweck bei dem vorliegenden Buche. Gegen 100 Illustrationen in treuen Abbildungen repräsentiren die wichtigsten Baudenkmäler, die schönsten Werke der Sculptur, des Erzgusses, der Bildschnitzerei, der Oel- und Glasmalerei u. s. w., und unterstützen die in blühendem Style geschriebene Schilderung.

Weiss, Prof. Dr. H., Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes der Völker des Alterthums. Mit 1945 Illustrationen nach Originalzeichnungen des Verfassers. I. und II. Abtheilung fl. 14. 40 kr. oder Thlr. 8. 24 sgr.

Der Gelehrte, der Historiker, der Kunstforscher und der Kostümkundige empfängt darin eine Fülle neuer Resultate, der bildende Künstler und nicht minder die Schaubühne finden einen unentbehrlichen praktisch eingerichteten Rathgeber im weitesten Umfange des Kostümlichen, und der ganze Kreis der Gebildeten ein bequemes, durch 1945 Holzschnitte nach den Zeichnungen des Verfassers ausgeführt, versehenes Handbuch für das Studium des allgemeinen Kulturlebens. Das „Mittelalter" ist die nächste Fortsetzung dieses gediegenen Werkes, welche im Laufe des nächsten Jahres (1861) erscheinen und wohl auch abgeschlossen werden wird.

